

دراسات نقدية



د . عبد السلام المسدي

# قراءات

مع

الشكابي  
والمتنبي  
والجاحظ  
وابن خلدون







# قراءات





دراسة نقدية

# قراءات

مع

الشكابي

والمتنبي

والجاحظ

وأبن خلدون

د . عبد السلام المسدي



دار سعاد الصباح

رقم الإيداع : ١٩٩٣/١٨١٠  
I.S.B.N. 977—5344—57—3

الطبعة الرابعة ١٩٩٣  
جميع الحقوق محفوظة ©

دار سعاد الصباح

ص.ب : ٢٧٢٨٠

الصفة ١٣١٣٣ - الكويت

القاهرة - ص.ب : ٢٦٧

١٣ المقطم

٣٤٩١٧٢٧

تليفون : ٣٤٩٧٧٧٩

٧٠٩٥٨٣

٧٠٩٥٦٣

فاكس : ٥٠٦١٠٣٠

الاشراف الفنى : حلمى التونى

## مقدمة

هذه قراءات تلزم صاحبها أكثر مما تلزمك أيها القارئ الكريم، فهي تحمّل نفسها كلّ تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة : تتخطّى المقروء من حيث هو نصّ بعد أن تتخطّى ما حول النصّ من متراكمات . فليس بدعا أن ترغب هذه القراءات عن استهوائك أو إغرائك فضلا عن الاستدراج الذي يجرّ النقد إلى المحاجة جرّا، ولكن من حقّها أن تقرّبك إلى ما هي عليه حتى تنزلها من نفسك منازلها التي هي بها خليقة : فكلها قد صدرت عن حيرة فكريّة استحالت على التدرّج قلّقا معرفيّاً مداره الأدب والنقد ومادّة الفكر التّوّاق إلى رصد مكان المعقولات في ما يشد الإنسان إلى وجوده .

وعبثا تحاول أن تجد لها سلكا عاقدا أو جدلا ظافرا ، ولكن إذا كنت ممّن يغريه التّناسج فلتطمئن إلى أنّها قد صدرت جميعها عن حيرة عالم اللّسان الذي يضيق بالظواهر اللغويّة ساعة تشدّ عن مقابض الإدراك سواء كان محطّها القول الأدبيّ أو الخطاب النقديّ أو الكلام المعرفيّ .

فلم لا يكون أحقّ النَّاسِ بالقراءة في البدء علماء اللّغة  
يقيمون النَّصَّ على حروفه وينهضون بشراعه في الدّلالة ثمّ  
يؤدّونه أمانة إلى من سواهم من نقّاد ومؤلّفين؟

\* \* \*

أمّا عن موضوع هذه القراءات فلعلّ أكثرها تقلباً أوّلها،  
فما راجعنا نفسنا في شيءٍ مراجعتنا في قراءة أبي القاسم الشّابّي :  
اضطلعنا بتدريسه يوماً لصفوف الإجازة في اللّغة والآداب  
العربيّة في الجامعة التّونسيّة ثمّ استجمعنا حصيلة الدّرس فقدمناها  
محاضرات للمدرّسين المترشّحين لمناظرة الأستاذيّة ونشرناها  
بعنوان « التّمزق والصّراع في أغاني الحياة » في مجلة القلم  
(تونس، العدد السابع، ١٩٧٦).

ومرّ زمن فراجعنا البحث بعد أن تدقّقت بعض معالم المنحى  
النّقديّ الذي انتهجناه في ما نشرناه تنظيراً وممارسة، وألفنا  
من هذا وذاك صياغة مستجدة عنوانها بالبعد النّفسيّ بين التّمزق  
والصّراع في ديوان الشّابّي، ونشرناها في مجلّة الطليعة الأدبيّة  
الصّادرة عن دار الجاحظ ببغداد (فيفري ١٩٨٠)، كما نشرناها  
على صفحات « الشرق الأوسط » بتاريخ (١٠/٢/١٩٨٠). ثمّ  
عاودنا البحث بالمدارسة ممثّلين لخطة نقديّة تبلورت معالمها  
في ناظرنا منذ أكّدنا احتمال المزج بين النّقد النّفسيّ وعلم  
النفس اللغويّ.

وما أنت واجده، أيّها القارئ الكريم، إنّما هو محاولة  
مستحدثة تماماً أو تكاد، قرناً فيها الممارسة النّقديّة إلى  
استلهام روح القراءة النّصّيّة جاعلين ذات الشّاعر وموضوع



النَّصّ صفيحة مزدوجة يعكس كلا الوجهين منها صورة الأشعة المنكسرة على الآخر، وقد قادنا هذا المنحى إلى سد مأخذ ذي بال وهو قصر التطبيق على أبيات مقطوعات من سياقاتها، فعمدنا إلى تصوير العملية النقدية استناداً إلى بناء القصيدة كلياً بعد بناء البيت أو الأبيات، فأنجزنا بهذا السعي تحليلاً متكاملًا لقصيدة «صلوات في هكل الحب»، ورسمنا معالم شرح قصائد أخرى من بينها «يا موت» و«الإعتراف» و«الصباح الجديد» و«تونس الجميلة» و«النبي المجهول».

أما اللوحة الثانية من هذه القراءات فيرجع عهدنا إلى بحث أسهمنا به في مهرجان المتنبي وقد نظّمته وزارة الإعلام العراقية وعقدته ببغداد خلال شهر نوفمبر ١٩٧٧، وقد زاولنا فيه بين الاستنطاق النفسي والتحليل الأسلوبي فجاء عنوانه «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية في شعر المتنبي» وكان طبعياً أن نحول إلى جانب التحليل الدلالي على التشكيل الصوري فأودعناه رسوماً بيانية إن لم تكن غاية للبحث فلا أقل من أن نوظفها توظيفاً يقرب البنية اللسانية من الإدراك التشكيلي للمجرّدات الصورية.

وقد نشرت مجلة الآداب الصادرة ببيروت بحثنا في عدد نوفمبر ١٩٧٧، ثم نشرناه في مجلة الفكر التونسية (عدد جانفي ١٩٧٨) وعوّلت كلتا المجلّتين على التصوير الفوتوغرافي في استنساخ الرسوم البيانية، أما مجلة الأقلام العراقية فقد نشرت البحث (عدد جانفي ١٩٧٨) بعد أن اقتضبتة فجرّدته من تلك الرسوم، ثم أصدرت وزارة الثقافة والإعلام بالجمهورية

العراقية وقائع مهرجان المتنبي في مجلد عنوانه : المتنبي  
ماليء الدنيا وشاغل الناس (سنة ١٩٧٩) ولكن الطبعة قد أخرجت  
البحث مشوها في نصه ورسومه مما تنتقض به كل فائدة منهجية

ونسرد بحثنا عن المتنبي ضمن هذه القراءات متجاوزين  
الغرض التشكيلي ومحيلين القارئ الكريم : إذا ما سو رغب  
في استكمال تناسج التحليل المضموني بالرسم البياني - على  
إحدى المجلتين الأنفتي الذكر : الفكر أو الأقلام .

\* \* \*

ومع الجاحظ تتحول عملية القراءة من مقولة نقدية إلى  
مقولة تأسيسية لأنها بحث في بناء نقدي يسعى إلى استنباط  
نسقه المبدئي ومقوماته التوليدية، ويعود بحثنا هذا في منطلقه  
الأولي إلى ما أنجزناه في نطاق قسم الدراسات الأدبية من مركز  
الدراسات والأبحاث الإقتصادية والاجتماعية التابع للجامعة  
التونسية سنة ١٩٧٤ بعنوان «المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي»  
من خلال البيان والتبيين». وقد نشرناه في حوليات الجامعة  
التونسية (العدد الثالث عشر، ١٩٧٦) مضمّنين إياه ثبثا عاما  
لتواتر أربعة مصطلحات هي البلاغة والإبلاغ والفصاحة  
والإفصاح كما جاءت في سياقاتها من «البيان والتبيين»، ثم  
نشرته مجلة الأقلام العراقية في عددها الخاص بالنقد الأدبي  
(أوت، ١٩٨٠) دون إدراج ملحق المصطلحات .

واليوم نخرج إلى القارئ الكريم هذا البحث في ثوب  
متغير بعض التغيرات، وذلك أننا وسّعنا وجهة النظر في ما يتصل

بقضية المنهج التصنيفي عند الجاحظ، وعمقنا البعد النقدي الذي يثوي وراءه، ثم كثفنا الشواهد النصية التي تكفل معاضدة الرؤية المعرفية التي صدرنا عنها بدءاً، على أننا في إخراجنا اليوم لهذا البحث قد تجاوزنا ثلاثة أشياء : الثبت الذي ذكرنا آنفاً، وبعض الرسوم البيانية، ثم بعض الإحالات والهوامش مما يقتضيه التحرر العلمي والضبط الموضوعي، فمن يرغب في تعاطي تلك الوجوه أو بعضها تسقى له ذلك بالعودة إلى حوليات الجامعة التونسية خاصة.

أما اللوحة الرابعة من هذه القراءات فهي سعي إلى استكناه المقومات المعرفية في منظومة ابن خلدون، صدرنا فيها عن تساؤل عالم اللسان المتطلع إلى عقد مادة الفكر بموضوعه عبر أدوات التي هي اللغة، وعهدنا بابن خلدون سابق لهذا البحث، فقد حملنا النظر في النظرية اللسانية عند العرب على فحص المقدمة بما يقارب الاستقصاء، ثم عاودنا الكرة فصنّفنا هذا البحث وأسهمنا به في ندوة عقدتها بتونس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم خلال شهر أفريل ١٩٨٠، وكان محور الندوة «ابن خلدون والفكر المعاصر»، وقد نشر بحثنا في مجلة الفكر التونسية تباعاً ضمن أعداد ثلاثة متوالية (ماي وجوان وجويلية ١٩٨٠) ونشر مع جملة بحوث الندوة في عدد خاص من الحياة الثقافية الصادرة عن وزارة الثقافة التونسية، هو العدد التاسع من السنة الخامسة (ماي - جوان ١٩٨٠)، كما نشرته مجلة الفكر العربي الصادرة عن معهد الإنماء العربي ببيروت في عددها السادس عشر، ثم نشرته مجلة الأقلام الصادرة عن دار الجاحظ ببغداد في عدد أكتوبر ١٩٨٠.



وطبيعيّ أن يكون بين الجزء الأخير من هذا البحث وكتابنا :  
التفكير اللّسانيّ في الحضارة العربيّة، وشائج حميمة مادّة  
ومضمونا يمكن للقارئ الكريم مراجعتها في الكتاب المذكور  
(ص ٨٣-٩٧) (ص ١٧٨-٢٣٣) .

الفصل الأول  
مع الشياطي

بين القول الشعري  
والملفوظ النفسي





## مع الشابي بين المقول الشعري والملفوظ النفسي

للقّد على الأدب من الخطر أحياناً ما له عليه من الفضل والمزيّة : يأخذ بعضه من بعض فيتراكم حتّى يحتجب القول الأدبيّ وراء القول النّقديّ ، وهذا الأمر يصدق على المبدعين من الأدباء إذ يغدون محطّ أقلام النّقّاد : من تمرّس منهم بالنّقْد ومن هو في تسلّق مدارجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محترفو النّقْد استدرار الشّموخ عسى أن يكون من اقتدار الأدب ستار على هجز النّقْد .

وعندئذ تتكاثف الحجب بينك وبين المقول الإبداعيّ ويزيدك اضطراباً تجذّر سنن من البحث يظن أنّها قوام العلم : في أنّك ، قبل الإصداح بحكم ، محمول على تبين كلّ ما سبقك إليه غيرك من أحكام ... ويقال إنّ ذلك سمة الأمانة وميزة البحث الموضوعيّ !

وعلى هذا الضّرب شأننا اليوم مع الشّابّيّ .

ومطمح البحث أن نقرأ شعره قراءة تشقّ سجوف ما تراكم فلا تأخذ من خارج النصّ إلّا بمقدار ، وأوّله المعطى التاريخيّ .

فلقد عاش أبو القاسم الشابيّ في الثلث الأوّل من قرننا بين سنتي ١٩٠٩ و ١٩٣٤ في إطار تاريخيّ تميّز بفترة ما بين الحربين والتأزم الإقتصاديّ العالميّ وقد كان العالم العربيّ الإسلاميّ وهو يروح تحت كابوس الاستعمار يدفع جزية التأزم السياسي والاقتصاديّ، على أنّ هذا الثلث الأوّل من القرن العشرين قد تميّز ب بروز يقظة الوعي القوميّ في المجتمعات المستعمرة .

وكانت ولادة أبي القاسم بالشابيّة في الجنوب التونسيّ سنة ١٩٠٩ من أب أزهريّ التّكوين، زيتونيّ الثقافة، تفرّغ طويلا لخطة القضاء الشرعيّ، وقد رحل مع أبيه طويلا منذ حداثة سنّه تبعاً لنقلات الخطة المعيّنة، فطبع كيانه بسعة الآفاق في البيئة والتّفكير، وفي سنة ١٩٢٠ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة، فكان له ثراء في التّكوين، وغزارة من المعرفة، وبداية إنتاج، وفي سنة ١٩٢٧ ظهر شعره مجموعاً في المجلّد الأوّل من كتاب زين العابدين السنوسيّ «الأدب التونسيّ في القرن الرابع عشر» كما ألقى الشابيّ في نفس السنة محاضرة بنادي قداماء الصّادقيّة كان موضوعها «الخيال الشعريّ عند العرب» . وفي سنة ١٩٢٩ حلّت به رزية فقدان والده، فعضلة تضخّم القلب ممّا اضطرّه، فعاد إلى مسقط رأسه تشدّه العائلة، وفي سنة ١٩٣٤ توفّي الشابيّ وهو يستنسخ ديوانه «أغاني الحياة» إعداداً لطبعه .

\* \* \*

فأول ما يقف عليه الدّارس إنّما هو قصر حياة الشابيّ عامّة إذ لم تتجاوز ربع القرن، وهذا ينجّر عنه طبعاً قصر في

حياته الأدبية على الخصوص، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبي عند الشابي يمكن حصرها بين سنتي ١٩٢٦ و ١٩٣٤ وهو ما دون العقد من السنين، أولها محاولات فيها مدٌ وجزر، وآخرها تقطع ظرفي للإنهيار الصحي الذي حلَّ به. فالسنوات الثماني قد تنقلص إلى خمس أو ست في الحساب.

على أن الإستقراء الموضوعي لحياة الشابي باستنطاق الوثائق التي أرخت له تاريخا وقائعا. وكذلك الاستقراء النقدي باستنطاق أدبه ولا سيما شعره بالنظر الباطني يمكنان من استجلاء بعض المقومات التي انبنت عليها شخصية الشاعر، وأولى تلك المميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية «الموهبة الشعرية» فلقد تجلّى نضجه الشعري المبكر بقصيدة قالها سنة ١٩٢٤ صاغها ولما يدرك تمام الخامسة عشرة، وطالع هذه القصيدة :

أيها الحب أنت سرُّ بلائي وهمومي ورؤعتي وعنائِي  
كما تجلّت موهبته الشعرية في غزارة الإنتاج الشعري  
والغنائي عموما وهذه الغزارة نسبية لا محالة لا تدرك إلا بأن  
يقاس إنتاجه كميا بالمدى الزمني المحدود الذي قيل فيه .

ومن المقومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة، تجلّى ذلك في تكوينه العصامي إذ كان ميّالا إلى استكمال ثقافته الضاربة في التقليد ابتداء بركائز المعرفة المتجددة، ورغم أنه كان من ذوي اللسان الواحد فقد غالب وحدوية المعرفة، وفتح لنفسه منافذ على الأدب الغربي كان له منها معين وافر غدّى إحساسه الشعري ونوع رؤاه الأدبية، على أن قوة الإرادة عند الشابي قد تجلّت أيضا في مجال المغالبة : مغالبتة



لمعوقات المجتمع ، ومغالته لعوارض الداء الذي كان يكسر من جناحه الشعريّ ليشده إلى أرض الرّتبة والدّون . ولنا في شعره براهين عن المفارقات التي فصمت حبل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه ، فلمّا تجلّى له الزّيف في النّاس قارعهم ، وقارع زيفهم في ضرب من التّحدّي لا يصمد له إلّا ذوو العزائم الحديد .

إلّا أنّ هذه الإرادة قد كانت تتجاذبها من طرفها الآخر حساسيّة فياضة لعلّها العنصر الثالث من عناصر شخصيّة الشاعر . والحساسيّة وإن كانت قاسما مشتركا بين الشعراء ، بل بين أفراد الجنس الأدبيّ ، فإنها إذا احتدّت عند الفنّان تفاعلت مع مكوّنات الخلق والإبداع فإذا هي نفسها معين السّعادة والشّقاء يتراوح الشاعر بينهما في دوران ذبذبيّ ، وهكذا كانت السّمة المميّزة لأغاني الحياة الإحساس الشعوريّ الدّقيق ، والوجدان العاطفيّ الغزير ، وإليهما تنضاف حساسيّة بالجمال المطلق جرّدت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صورا طفق معها ينسج صور الأحلام أو صور المقدّسات المحرّمات في نفس اللّحظة .

أمّا على صعيد الشّخصيّة الخارجيّة ، تلك التي تجسّد المواجهة الفاعلة ، فإن أهمّ عناصر تكوينها وتبلورها في نفس الوقت عند الشّابّي إنما هو طابع الوعي الحادّ :

فمن وعي فنيّ سواء بواقع الأدب العربيّ في عصره وقد رآه مريضا ، أو بواقع الأدب العربيّ القديم وقد تراءى له خافا ؛ إلى وعي سياسيّ بواقع شعبه المذعن يرزح تحت كابوس المستبدّ ، إلى وعي وجوديّ هو تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشريّ الممزّق بين مقتضيات الجسم والروح .

انعكست كل هذه الخصائص على شعر الشابي فجاءت به أدبا خالصا بقلقه، صادقا بحيرته، عنوانه الطبع الأصيل، ووجهته نحت ما في الذات الموجهة، فكان أدب التحدي للأنماط الزائفة بغية إقامة دعائم القيم الحق، وكان أدب الرّفص الخلّاق، غير أن تفاعل العناصر المكوّنة مع الحساسية الداخليّة ومواجهة المقوّمات الخارجيّة للمقوّمات الداخليّة، قد طبع كل ذلك أدب شاعرنا بالتأزم فكان متغذّيًا بروافد المأساة وإذا هو صورة للتمزق والصراع.

\* \* \*

والتمزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج في الكيان النفسيّ ينعكس معها انشطار الوعي الشّخصيّ بفضل ضغوط خارجيّة أو تناقضات داخلية، فهو إذن حال نفسيّة انعكاسيّة تنبع من تقمّص تجربة ذاتيّة واعية أو غير واعية، فالتمزق تجربة جاهزة لدى الأديب تتحوّل عبر الحساسية الفنيّة معينا خصبا يغذّي أدبه بروح وجودي فيصطبغ تعبيره عنه بالمرارة المأسويّة. وما كان للتمزق أن يستحيل مولّدا خلّاقا لولا أنّه قوّة محرّكة تفجّر الطّاقات الكامنة في نفس الأديب ليعبّر عن حالته الكائنة وماآله الصّائر بما يصوّر عادة نمطا من انّجارب الإنسانيّة، فإذا بالأثر الفنيّ يتبوأ منزلة الأدب الإنسانيّ القاطع.

وتسود هذه الظّاهرة النّقديّة النّفسانيّة - كما تلهم بها أنساق الصّياغة اللغويّة ضمن نسيج البناء الشعريّ - في أغاني الحياة على ركح ثنائيّ محورا: عاطفيّ وجدانيّ، وتأمليّ فلسفيّ.

ولقد اختلفت مشارب النقاد في تفسير تجربة الشابي  
الوجدانية وتأويلها، والسبب في ذلك أن المصادر التاريخية  
غير صريحة في هذا المقام، فالموضوع ظل يفتقر إلى شهادات  
وثائقية، ولا شك أن أبرز ما تبين من مميزات شخصية الشابي  
قد جعل الشاعر ضئلا بنفسه على الآخرين، قاسيا عليها في  
كثير من الأحيان، ثم إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية  
الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من  
اقتحام المشاكل المتفارقة في النقد الادبي، فغاية ما يرمى  
إليه الناقد أن يقيم الأثر الفني على نصاب الملفوظ المصاغ،  
وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها  
ما لم تقم في النص الملفوظ شهادة لها، وأقوى الشهادات  
تناسج المقول الإنشائي بالإفضاء النفسي، أما أن يؤول التحقيق  
مع الوقائع المعيشة هدفا نقديا فإن في ذلك تعسفا يرضخ الأدب  
تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته.

فلما كان مسلما به أن الكيان العاطفي من خصائص عالم  
الوجدان الإنساني وأن التجربة العاطفية هي بالتالي من مقومات  
الإنسان السوي وجب أن نرغب عن البحث في مدى صدق  
التجربة الغرامية في حياة الشابي إذ ما يهمننا بالدرجة الأولى إنما  
هو التصوير الفني للتجربة الوجدانية في أغاني الحياة وهو  
تصوير يتلون بسمة التمزق الوجودي المر.

ومهما يكن من أمر فإن ديوان «أغاني الحياة» يصور لنا  
بطلا ذاتيا عاش تجربة عاطفية عميقة باءت بالفشل بموت  
المحبيبة في ريعان شبابها، فطعن المحب طعنة قوية مزقت



وجدانه ، وأذابت قلبه حزنا على فراق فقيدته التي بكأها بكاء  
مرّا في قصيدة «مأتم الحب» :

ففي الدُّيـاجي

كم أنـاجـي

مَسَمَعَ القبر بغصّات نحيلي وشجوني

ثمّ أصغى علّني أسمع ترديداً أنيني

فأرى صوتي فريـد

فأنادي

يا فـؤادي

مات من تهوى وهذا اللّحد قد ضمّ الحبيب

فابك يا قلب بما فيك من الحزن المذيب

إبك يا قلب وحيد

ولا يسع الناقد الأدبيّ إلا أن يرى في هذا العنصر الوجدانيّ  
ثنائية ذات بعدين : بعد إيجابيّ من حيث تفجير شحنات  
الملكات الشعريّة الخلاقة ، وبعد سلبيّ في ذاته لما فيه من  
قواعد مأسويّة ، هذا الازدواج هو ذاته عماد ظاهرة التمزق التي  
تحن بصدها : فالحبّ في أغاني الحياة طاقة محرّكة أثرت  
العطاء الفنّيّ على حساب الكيان الوجوديّ ، لأنّه يصدر عن نفس  
واحد واتّجاه واحد : اتّجاه الحرمان ونفس التّظلم ، وعلى هذا  
التّقدير جاء القول الشعريّ متبدّداً في الملفوظ النفسيّ ، وهو  
ما به قوامه ، لأنّه قد زكّاه فناً من حيث ينقضه حقيقة .

ويبلغ التمزق الضّارب في الازدواج حدّ المفارقة الصّارخة

في قصيدة «أيها الحب» حيث تشكّل شبح العاطفة مصدرا  
للشقاء تحكم به الإرادة الأزليّة على الكائن قضاء وقدرًا :

أيها الحب أنت سر بلائي وهمومي وروعتي وعنائتي  
ونحولي وأدمعي وعذابِي وسقامي ولوعتي وشقائي

ثمّ يتنزّل معينا للوجود ومبعثا له وعلة، به تستقيم  
للحياة شرعتها :

أيها الحب أنت سرّ وجودي وحياتي وعزّتي وإبائتي  
وشعاعي ما بين ديجور دهرِي وألفي وقرّتي ورجائتي  
وعندئذ تتجمّع الأضداد في ثنائيات السلب والإيجاب متناظرة  
على كفتي الصدر والعجز :

يا سلاف الفؤاد يا سُمّ نفسي في حياتي، يا شدّتي يا رخائي

هكذا تشتد ضغوط المتناقضات، وإيلام المتفارقات على  
إحساس الشاعر وكيانه الوجودي، فتتفجّر نفسه في الحب  
تفجّرًا متأزّمًا ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزّق. يغذّيه  
الشعور بالحيث والحرمان، فيصوّر الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره  
تصويرًا انتحاريًا فيه كثير من مظاهر التّحطيم الذاتيّ لنفس  
تمزّقت حتّى تصدّعت ثم انصهرت في بوتقة الألم فروّضت  
عليه حتّى بلغت بصاحبها روحا من التّجلد هو إلى الحالات  
الصّوفيّة أقرب منه إلى نوبات الرّومنسيين، ولعلّ ذلك الانصهار  
بالغ قمّته في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» التي تتألّق  
على دفتي «أغاني الحياة» معلما من معالم التّفرد بالخصوصيّة  
من حيث انصهار الصّوغ الشعريّ، والتّصوير الإيحائيّ،

والمضمون النفسيّ جاءت على الشعر القائم مستوفية حقّ العمود  
الخليليّ في بحرّها وقافيتها وتوحد رويّها، حتّى لكانّ أبياتها  
الثمانية والسّتين قد أفرغت إفراغ المعلقّات.

وهذه القصيدة وجدانيّة من الشعر الغنائيّ تتجلّى مزيجاً  
من مناجاة الحبّ واستلهاً الطّبيعة فتقترب بذلك من الإفضاء  
الرّومنسّيّ، أمّا مدارها فمراوحة بين الواقع والخيال لأنّها ذات  
نزوع تجريديّ فيها سعيّ دؤوب إلى التّسامي عن الكون المادّيّ  
نحو المثل المطلق. فهي على هذا النّحو من الاستلهاً كتقاسيم  
شاعر على أوتار شاعريّته الموحية، منها فنّه، وبها نشوته، وبين  
الإبداع والغمرة ابتهالات من اتّخذ الحبّ إلهاً، والغناء معبداً،  
والشعر دعاء وتسبيحاً.

أمّا ثمرة امتزاج المقوم اللغويّ بالمقوم النفسيّ في هذه  
الملحمة - على حدّ ما بدا لنا - فتتمثّل في تناسج كلّ من البنية  
والحركة داخل صياغتها، وهي ظاهرة قلّما تتضافر في الفعل  
الشّعريّ، لأنّ القول الفنّيّ يجنح بطبعه إلى الغلبة: إمّا غلبة  
البناء على الصّيرورة أو غلبة الحركة على التّركيبة القارّة.

فكيف السّبيل إلى فكّ روابط هذا النّسيج الشّعريّ  
وتخليص سداه البنائيّ من لحمته المتحوّلة؟

تلك هي وظيفة الاستنطاق النّصيّ طبقاً لمقولة القراءة  
الإبداعية ممّا يصير النّقد إنشاء والتّشريح بناء.

\* \* \*

تنطلق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها الإثبات.  
والإثبات قالب لغويّ يكشف عن حال نفسيّة هي حال التّقرير

والجزم، ولكن هذه اللوحة الإثباتية قد صيغت على مشهدين متوزعين هما المكوّنان لبنية هذا المقطع الاستهلاكي، وقد تفرّد أولهما ببيتين :

١ - عذبة أنت كالطفولة كالأحلام  
كاللّحن كالصّباح الجديد

٢ - كالسّماء الضّحوك كالليلة القمراء  
كالورد كابتسام الوليد

وانبنى هذا المقطع على خطاب يجري مجرى المناجاة لأنه غير ذي موضوع تبليغي، إذ يعتمد الوصف المطلق فكان خطاباً وجدانياً ذا مهجة غنائية، فأما المتوجّه إليه بالخطاب فهو ضمير المخاطبة (أنت)، حلّ محلّ الرّمز ليعقد الجسر بين الملفوظ والوجدان، فتبوّأ منزلة المصدّاح الموحّي بمتنفس الشعور. وسنرى كيف يتحوّل هذا الضمير إلى مفتاح الإلهام الشعريّ لأنّه سيكون ركيزة البناء ومقود الحركة في نفس الوقت.

أمّا البعد الرمزيّ في هذا الضمير فسيتبلور بتحوّلات دلالية يتوزّع بموجبها - خلال المرّات الاحدى والعشرين التي ذكر فيها - على حقول معنويّة منها الحبّ ومنها الحبيب ومنها الإلاه المقدّس .

أمّا مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التشبيه تداخلت فيها محصّلات الحواسّ وتقديرات القيم المودعة في مخزون الذاكرة الإنسانيّة، وهو ما ساعد الإيحاء الرمزيّ على استيعاب مضامين الدلالة داخل منطوق اللفظ.



ف (الطفولة) - رديف الوداعة - تأخذ بمجامع الحواس  
ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر، و(الأحلام) صورة  
الانعتاق من قيدي المكان والزمان، و(اللحن) نشوة الحسن  
السمعي، و(الصباح الجديد) فيض من الإشراق لا ترجع فيه  
حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق، أما في (السما) فيزدوج  
التعالى مع إبصار (الضحوك) كما يزدوج في (الليلة القمر)اء  
الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا  
تستبد به دون النظر، وتنغلق دائرة التصوير بما انفتحت به  
في حركة إرجاعية تربط ما في (ابتسام الوليد) من براءة بما  
كان في (الطفولة) من وداعة.

ولكن حركة الإيحاء تزخر بطاقة من التضمن الدلالي  
تحوّل بها القدرة التعبيرية في اللغة من استطاعة التصريح  
إلى سعة التقدير: فإذا قد تجمّعت محاصيل الحواس الأربع  
سما ولما، وإبصارا وشمًا، فقد اختفت من التشابه فواعل  
حاسة الذوق لأنها كانت خطّ الانطلاق في الحركة الشعرية،  
فهى الحاسة المنادية، والأربع الأخرى مناداة، لأنها مقصد  
النداء، فكلّها جاءت توازن اللفظ الاستهلاكي: (عذبة) ذاك  
الذي من سجل حاسة الذوق قطعاً.

ثم إن هذه البنية الإرجاعية التي قام عليها البيتان  
الممثّلان لمشهد الطليعة ضمن لوحة الإثبات قد انسحبت من  
مستوى تضافر المنطوق والمدلول إلى صعيد تضافر التعبير  
والتصويت من جهة، وتضافر التركيب والتوزيع من جهة أخرى.  
فأما الذي ينعطف على المنطوق والمدلول فهو تحوّل البنية

الإرجاعية إلى ترجيع صوتي سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازية أهمها الكاف المستأنفة التي تخللت كل مصراع مرتين فأصبحت المصاريع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحد يزيده ارتكازا اكتمال مثلث صوتي في صدر البيت الثاني بمفعول توارد كاف (الضحك) بين كاف التشبيهين، وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازي ثنائية حرف الدال في عجز كلا البيتين، ثم يتكاثف الرجوع الصوتي في حاء (الأحلام واللحن والصباح) ليستقر في (الضحك) حذو عماد الكاف السابقة.

هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي على جد ما يتحول البناء إلى حركة.

أما تضافر التركيب والتوزيع فيتمثل في ورود البيتين على أبسط الأنماط النحوية إذ هما جميعا جملة إسمية بسيطة، ولكن توزيع محوريها قد انعكس بحيث تقدم الخبر، وتوسط؛ المبتدأ. ثم تلاحقت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلها متعلق بالخبر المتقدم، وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب النحوي المجرد وتوزيع أجزاء الملفوظ على النسق التركيبي المصاغ، على أن هذه البنية التوزيعية المقالوبة قد وفرت للقالب اللغوي قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية، لأن الخبر والمبتدأ قد رسخا قدم الانطلاق ثم تلاحقت البنى الفرعية المتجانسة في ضرب من التواتر الإيقاعي.

ومن شاء إدراك هذا الوقع الشعريّ فليتخيّل مجيء البيتين  
على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة :

١ - الخبر فالمتّمات فالمبتدأ،

٢ - المبتدأ فالمتّمات فالخبر،

٣ - المبتدأ فالخبر فالمتّمات،

٤ - المتّمات فالخبر فالمبتدأ،

٥ - المتّمات فالمبتدأ فالخبر،

وكلّها محتمل، لو ورد عليه التّركيب لما كان فيه  
نقض أو اعتراض من الوجهة النحويّة، ولكنّ وقعه الشعريّ  
غير الذي حصل على التّرتيب المصاغ .

فهذا المشهد المطلعيّ ضمن اللّوحة الاستهلاليّة التي  
هي لوحة الإثبات قد جُسم، ببيتيه، مفتاح الملحمة الشعريّة  
من حيث كان قادحاً لشرارة الحركة الشعوريّة التي تشدُّ أوتاد  
هذه « المعلقة ». أمّا المشهد الثّاني ضمن اللّوحة نفسها فيستغرق  
الآبيات الثلاثة الموالية :

٣ - يا لها من وداعةٍ وجمالٍ وشبابٍ منعمٍ أملودٍ

٤ - يا لها من طهارةٍ تبعثُ التّقديسَ في مُهجة الشّقيّ العنيد

٥ - يا لها رقةٍ تكاد يرفّ الوردُ منها في الصّخرة الجلمودِ

ويستند هذا المقطع إلى تحويل وجهة البثّ الشعريّ من  
منظورين، أولهما استبدال الطّاقة التّضمينيّة في الفعل اللّغويّ  
بالطّاقة التّصريحيّة، ذلك أن الإيحاءات المتراكمة في المشهد

الأول قد خلقت قدرة تجميعية في الدلالة اللغوية أنطقت لسان الشعر بالمضمون الذي تدور حوله كلُّ الأبعاد الرمزية الأولى، ألا وهو «الجمال». أما التحويل الثاني فحصل على مستوى الصوغ الأدائي وذلك بالالتفات من بنية المخاطب إلى بنية الغائب، ولهذا الالتفات قيمة إرجاعية تلتحق بما تخلل المشهد الأول من ثنائيات إسقاطية كما أسلفنا، وله أيضا وقع من التنزيه عبر عملية التجريد، وذلك بواسطة ضمير الشأن، ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويلي مع مضمون الدلالة الذي يقوم على تخليص خصال الكمال في الإنسان الحبيب المشار إليه بضمير الرمز، وبذلك يلتقي من (الوداعة والجمال والشباب والرقّة والطهارة) ما ينصهر معه الطبع الفطري والفضيلة الخلقية، وفي كل ذلك تمتزج محصلات الحواس وإدراكات الوعي مع ارتياح الضمير الأخلاقي.

وعن تجمع خصائص الكمال تتولد طاقة تفجير المعجزات فيصير العنيد الشقي - رمز الجحود - مدعنا ورعا، ويتفجر الصخر - رمز الصلابة والقسوة - بما يعتبر رمز الرقة والجمال ألا وهو الورد.

على أن الصوغ الشعري في هذا المشهد الثاني قد حافظ على نمطية الإيقاع وذلك بخاصيتين نغميتين، أولاهما التوارد المقطعي الذي تم بتكرار نداء التعجب (يا لها) في طالع كل بيت، وهو صورة تواخي تواتر كاف التشبيه في المشهد الأول، والثانية عقد ضفيرة صوتية انطلقت في البيت الأول من هذا المشهد بحرف العين مفردا ثم تقلص تواتره في البيت الموالي



فجاء ثنائياً يوازيه حرف الراء مفردا ، وحرف القاف مضعفا ، ولم يكن أحد منهما قد ظهر في البيت السابق وعند البيت الثالث تختفي العين وتتجمع القاف مضعفة ، وتتكاثر الراء في تواتر رباعي .

وهكذا يحصل تراكب صوتي في تشكّل متدرّج أسميناه صغيرة صوتيّة تنصاع معها نغميّة الوقع الشعريّ ممّا يبيح القول بأنّ حياكة الشعر في هذه القصيدة قد ارتكزت على نسيج الأصوات المولدة للحركة الإنشائيّة .

\* \* \*

تلك إذن اللوحة الأولى بمشهديها وهي - كما أسلفناه - لوحة مدارها الإثبات من حيث هو عمق نفسيّ تجلوه حياكة لغويّة . وقد عقد بين طرفيها الضمير المولّد للرمز الشعريّ والإيهاء التعبيريّ : (أنت) وواضح كيف أنّه أطلق شرارة الصّوغ الشعريّ ثم اختفى ويعود في مطلع اللوحة الثانية حتّى لكأنّه أماراة التّفصل البنائيّ في هذه القصيدة ؛ وسنرى أيضا أنّ هذه اللوحة التي تستوعبها أبيات ثلاثة ستغلق قبيل عودة ذاك الضمير ، أمّا أبيات هذه اللوحة فهي :

- ٦ - أي شيء تُراكِ هل أنتِ فينيسُ تهادت بين الوري من جديد
- ٧ - لتعيد الشبابَ والفرحَ المعسولَ للعالمَ التّيعيسَ العَميدَ
- ٨ - أم مَلَأَكُ الفردوسَ جاء إلى الأرضِ ليحيي رُوحَ السّلام العهيدَ

تمثّل هذه اللوحة على صعيد البنية دائرة استفهاميّة وعلى مسار الحركة تحولا من أسلوب الإثبات إلى صيغة التّساؤل ، والظاهرتان كلتاها واقعتان - كما تبينّا - بين مفرقين يؤشّرهما ضمير المخاطبة .

وبين لحمه البنية وسدى الحركة تتسلل مداليل المضمون الشعريّ، فإذا هي تحسّس لليقين عبر منافذ الشكّ إذ يدور على تساؤل يبتغي كنه الحقيقة الوجوديّة التي لهذا الحبيب المخاطب. وعلى هذا المعتمد جاءت الدائرة الاستفهاميّة احتمالا بين طرفين: إلهة الجمال في الميتولوجيا اللاتينيّة، وملاك السّلام في عقيدة الكتب السماويّة، وعلى أيّ الصّور جاءت فالمبتغى واحد: إعادة الكمال المثاليّ بتفجير المعجزات في قلب الهرم شبابا، والشقاوة سعادة وحبورا.

كلّ هذه المضامين قد سكبت في قالب من الصّوغ اللّغويّ ترابطت فيه أنسجة البناء العروضيّ ببصمات الإيقاع الصّوتيّ في توازن متدرّج حكيم، فأول الانسجامين ظاهرة التدوير التي جاءت عليها كلّ أبيات هذا المقطع الثلاثيّ، وهو ما تمتنت به لحمه الوصال في البثّ الشعريّ ممّا كملّ تعانق البيتين الأخيرين من اللّوحة الأولى، وقد فعل هذا الانسجام الإيقاعيّ فعله في استحكام الانسجام النّغميّ حينما سمح للصفيرة الصّوتيّة بالبروز المتواصل عند تلاوة الأبيات.

فالصّوت التّوليديّ في البيت السادس من القصيدة - منطلق هذه اللّوحة - هو السّين في (فينيس) يبرز فريدا ثم يزدوج في كلّ من السّابع والثامن بواسطة (المعسول والتّعيس) من جهة و(الفردوس والسّلام) من جهة أخرى، ولكنّ عماد الصّفيرة الصّوتيّة يتحوّل في البيت الوسط - الذي هو السّابع - إلى حرف العين المخمّس في (لتعيد والمعسول والعالم والتّعيس والعמיד) مع معانقته للسّين في (المعسول والتّعيس) بتناظر

مقلوب يتطابق ومعانقة الدال للعين في (لتعيد والعميد). ثم يتقلص حرف الدّعك في البيت الثامن فيرد فريدا كما ورد السين في السادس. فتتجلّى عندئذ الضّفيرة الصّوتية في شكل حزمة مخروطة الطّرفين.

إنّ مبدأ الارتكاز الصّوتيّ في الحياكة الشّعريّة مبدأ قاعديّ رغم ما قد يبدو عليه من ارتساميّة الوصف، والقول بتوارد النّغم الصّوتيّ بدفع توليديّ من الضّوابط التي - وإن بدت مشكلة - فإنّها غير مضلّلة متى سبرنا ترابطها واقتصدنا في استنباطاتها. ولئن سهلت معاينة الصّوت المولّد فقد يكون من المدلّ الاحتكام إلى الصّوت الغائب، ويكفي - لضرب الشّاهد - أن نلاحظ غياب القاف طيلة الأبيات الثلاثة المكوّنة للّوحة الثّانية. ثم نتبيّن تصدرها في اللّوحة الموالية حرفا رئيسا رابطا لأنسجة الإيقاع جملة :

- ٩ - أنت... ما أنت؟ أنت رسّم جميل  
عبقريّ من فنّ هذا الوجود
- ١٠ - فيك ما فيه من غموض وعمق  
وجمال مقدّس معبود
- ١١ - أنت... ما أنت؟ أنت فجر من السّحر  
تجلّى لقلبيّ المعمود
- ١٢ - فأراه الحياة في مونيّق الحسن  
وجلّى له خفا يا الخلود

فالعبقريّ والعمق والمقدّس والقلب والمونق، كلّها دعائم

النَّغم الإيقاعيّ حيث يتضافر التّوليد الصّوتيّ - على الأبيات -  
مفردا فمثنى فمفردا بالتوالي فهذه المعازلة البنائية تؤاخي  
المعازلة الحركيّة من وجهين :

الأوّل وجه المضمون. ففي حين دارت اللوحة الأولى على  
الإثبات والثّانية على الإستفسار. تدور هذه اللّوحة الثّالثة على  
مزيج منهما إذ هي قائمة على التّردّد بين التّساؤل والجزم: وهو  
حلقة من التّأرجح بين الشّكّ واليقين. فتعكس تموجات التّذبذب  
صورة الكتلتين السّابقتين من المداليل الشّعريّة، أمّا الوجه الثّاني  
من المعازلة فهو توارد اللفظ المفتاح الذي هو ضمير المخاطبة  
بما يربط نسيج البثّ اللّغويّ ومدّ الإفضاء النّفسيّ، وهو في  
تواتره وتوزّعه يجسّد نمط التّأليف بين حقيقة الإقرار وواقع  
الاستفسار: (أنت ما أنت؟) (أنت ما أنت؟ أنت ...). وبين  
مسامّ الطّرز اللفظيّ تقوم معاقد الصّوت، فتتناغم نبرات الحروف  
بين (الجميل والوجود والجمال والفجر والتّجلّي) في صيغته،  
مثلما يتداعى صوت الغنة من الميم في (الغموض والعمق  
والجمال والمقدّس والمعبود) بعد أن حرّكه منذ مطلع البيت  
الاسم الموصول الأغنّ، ولا يترامى طرف المقطوعة إلّا ويعكس  
(الخلود) رجعا من صوت (الخفايا).

ومتى ولجت إلى مخزون المضمون الدّلاليّ، وتقفّيت  
بنائه، ألفيته مكاشفة لفحوى الضّمير الرّامز (أنت) على مرحلتين  
تستقلّ كلتاها ببيتين من اللّوحة الرّباعيّة، ففي موجة البيتين  
التّاسع والعاشر، يتركّز الفحوى على تحويل الضّمير رمزا للخلق  
الفنّيّ وصورة للإبداع المطلق، وجاء ذلك مستندا إلى التّجرّد



من قيود الزّمان - وقد خلا البيتان من الفعل المصاغ - ومرتكزا على تجاوز الإدراك سواء صوب ألغاز الوجود أو وفق مقدّساته ، وأما في البيتين المواليين فإنّ المغزى يتركّز على تحويل الضمير رمزا للإلهام السّحريّ وصورة للوحي الشّعريّ .

\* \* \*

هكذا تكتمل في القصيدة دورة من دورات المدّ الإنشائي رأينا فيه لوحة الإقرار ، فلوحة الاستفسار ، فلوحة التّذبذب بين هذا وذاك . وكلّ الدّورة بمفاصلها الثلاثة تتحوّل ضمن بناء القصيدة ركحاً يهتزّ عليه فيض الشّعر - في صوغه اللّغويّ وإفضائه النّفسيّ - تأهبا لانطلاق حاسم تواق .

وينطلق الصّوغ الشّعريّ في بثّ يستغرق مداه 25 بيتا تجيء كالفصل المترابط ، بناؤه دائريّ ، وتعاضده مع أطراف القصيدة عضويّ ، ويتركّح على تمفصل يحكي تمفصل كامل القصيدة ، وسنبيّنه .

أمّا مضمون هذا الفصل الممتدّ بين البيت الثالث عشر والبيت السّابع والثلاثين فهو صميم المناجاة المباشرة المثبتة ، قدّم الشعر لها وأخر في اللّوحات السّابقة حتّى قبض على أعنتها قبضا قاطعا .

ولا يفوتنا ما أوضحناه من مبدأ ارتكاز الصّياغة الإنشائيّة في « معلّقة » الشّابّيّ على دعامين : اللفظ المحرّك الملهم في بناء الكلّ ، والصّوت المولّد الموقع في بناء الجزء ، ونلتقى باللفظ المفتاح - ضمير المخاطبة (أنت) - من حيث هو الكلمة الفاتقة الرّامزة وهي التي ستفصم بين دوائر متعاقبة

داخل زوايا الفصل فتحوله إلى مشهد رباعي متوازن .

وأول مشاهد فصل « المناجاة » :

١٣ - أنت روح الربيع ، تختال في الدنيا فتَهْتَزُّ رائعاتُ الورود

١٤ - وتهب الحياة سكرى من العطر ، ويدوي الوجود بالتغريد

١٥ - كلما أبصرتك عيناى تمشين

بخطو موقع كالنشيء

١٦ - خفق القلب للحياة ، ورف الزهر في حقل عمري المجرود

١٧ - وانتشت روجي الكثيرة بالحب

وغنت كالبلبل الغريد

هذا هو مشهد « الطبيعة » في ملحمة الغناء الوجداني ،  
والسر أن مداره خفي الذكر : نقرأ الربيع والورود والزهر  
والبلابل فلا يرد على سمعك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح  
بها ، وبهذه الطاقة من التضمن الدلالي تعانقت عناصر مختلفة  
حصل بينها تطابق وإسقاط ، وتلك العناصر هي الأنا والأنثى ،  
فأما الأول فيتناظر والطبيعة ، وأما الثاني فصورته الربيع ، ثم  
يحل الضمير المخاطب من الأنا المتكلم حلول الربيع من  
الطبيعة ، فيرتسم سوار رباعي يدور على نفسه فيحوّل عناصره  
إلى زوايا متناظرة : فيها الشاعر يدعو الحبيب ويدوب في  
الطبيعة ، وفيها الربيع يحيي الطبيعة ويؤاخي الحبيب ، ويبقى  
النداء ممتدا كالرجع للصدى : أن يحل الحبيب في روح  
الشاعر حلول الربيع في جسم الطبيعة .

وداخل هذا المشهد ذي العلائق السنفونية تشوي صور

امتزاج الحواس والمدارك، مبعثها أنفاس الحبيب تلهم السواكن  
فيتحرك القلب، ويتنبه اللسان، فيختلط الغناء بالحس على حد  
اختلاط النظر بالورد، والشم بالعطر والسمع بالأنشيد.

ومثلما تحرك المشهد بدفع من اللفظ الملهم (أنت) فقد أذن  
طرزه الشعري إلى اقتفاء الصوت المولد المحاكى وهو هنا حرف  
التكرير الذي تتجاوب به (الروح والربيع والرائعات والورود والسكرى  
والعطر والتغريد والإبصار والارفاف والزهر والعمر والمجور والغريد).

ويعود الضمير المحرك الملهم ليخلق دائرة المشهد الأول  
ويفتح دائرة الثاني على امتداد متطابق في المد الشعري إذ  
يشاكل الأول في خماسية البناء :

١٨ - أنت تُحِينَ في فؤادِي ما قد  
مات في أَمْسِي السَّعِيدِ الفَقِيدِ

١٩ - وَتَشِيدِينَ في خرائبِ رُوحِي  
ما تَلَشَّى في عَهْدِي المَجْدُودِ

٢٠ - مِنْ طَمُوحٍ إِلَى الجمالِ إِلَى الفنِّ  
إلى ذلك الفضاء البعيد

٢١ - وَتَبْشِيرَ رَقَّةِ الشَّوْقِ والأحلامِ  
والشَّدْوِ، والهوى، في نشيدي

٢٢ - بعد أن عانقتُ كآبَةً أَيَّامِي  
فؤادِي وألجمتُ تغريدي

إن هذا المشهد الثاني من فصل المناجاة لهو مشهد الحب  
يأتي بعد مشهد الطبيعة، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة

تولّد العاطفة فتذكي معجزة إحياء الرّوح بعد مماتها، مثلما تنفخ في الشّقاء روحاً من السّعادة تتكاثف فيها صورة الجمال ونشوة الفنّ، ولذيد الحرّية . على أنّ هذه الضّغوط المتجمّعة من القدرة التّحويليّة هي التي تبلغ حدّ الكثافة فتفجّر طاقة الإلهام الشعريّ، وعندئذ ينطق من شياطين الشّعْر الأخرس الأبكم .

وبديهيّ أن يكون نسيج هذا المشهد كتلاً من المثاني المتضادّة تصاغ عليها المداليل المتوازية المتصادمة، فتجد الإحياء قبالة الموت، والإشادة حيال التّلاشي، والإنشاد حلو الإلجام، فيكون استرسال المعاني بمشابهة الحركة الدّوريّة يتراقص فيها الموجب والسّالب كالبدائل إذا حضر الواحد اختفى الثّاني .

والذي يزيد الحركة الإنشائيّة تدفقاً واطّراداً تواكب الإيقاع النّغميّ على نمط المزدوجات ممّا لا يدع شكّاً في فرضيّتنا التي صادرنّا عليها، وهي ارتكاز النّفس الشعريّ على الصّوت المولّد للحركة النّغميّة، فاقرن الأمس بالسّعيد، والإشادة بالتّلاشي، والرّقة بالشّوق، ثمّ الشّدو بالنّشيد، وأختم بما يتكاثف في البيت الأخير من همز في (الكآبة والأيّام والفؤاد والإلجام) بعد أن تصدرت به أداة المصدر الدّاخلة على الفعل .

ثمّ يطلّ المفرق الثّالث وعلى طالعه اللفظ الواسم لكلّ  
المشاهد :

- ٢٣ - أنت أنشودةُ الأناشيد غنّاكِ إلهُ الغناء ربُّ القصيدة  
٢٤ - فيك شُبّ الشّبابُ وشّحه السّحرُ وشدّو الهوى وعطرُ الورد



- ٢٥ - وتراءى الجمالُ يَرْقصُ رقصاً  
 قُدُسيّاً على أغاني الوجود  
 ٢٦ - وتهادت في أفق روحك أوزانُ الأغاني ورقّة التغريد  
 ٢٧ - فتمايلت في الوجودِ كلحنين  
 عبقريّ الخيالِ حلّو النشيد  
 ٢٨ - خطّواتُ سكرانة بالأناشيد  
 وصوت كرجع ناي بعيد  
 ٢٩ - وقوامٌ يكاد ينطق بالألحان في كلّ وقفة وقعود  
 ٣٠ - كلُّ شيءٍ مَوْقِعٌ فيك حتّى  
 لفنة الجيد واهتزازُ النهود

تنقلنا هذه الأبيات من الطبيعة والحبّ إلى مشهد «الفن» الذي يصوّر انصهار الشاعريّة المبدعة في رمز العاطفة الوجدانيّة. ولهذا الانصهار مراتب وتجليات تدركها أعضاء الحسّ فتري العين في هذا الرّمز الملهم الموحى جمالا مطلقا يتراوح بين السّكون السّاحر وحركة الرّقص الأخاذة، وتسمع الأذن أوزان الغناء ووقائع التغريد، ثم تستنشق النّفس عطر الورد فيغدو الحبيب مجمع الأحاسيس يستقي منه المحبّ معين ما يلهمه في كلّ عوالمه الوجدانيّة.

على أنّ خصوصيّة الالتحام بين الملفوظ والمحسوس وما تستتبعه من تشاكل الإفضاء النّفسيّ بالمبثوث اللّغويّ، ثم ما تحتويه من تراكب البناء المحكم مع الحركة السّائرة، كلّ ذلك قد أدرك سنم الفعل الشّعريّ من أعلى مدارج التّسلّق في البيت الأخير لهذا المشهد وهو البيت الثلاثون، وفيه قد نحت الشّاعر

من شاعريته ما به صيّر الموجود فناً، والفن خلقاً، والخلق خالقاً  
ومعبوداً، فتحول الواقع إبداعاً بتحول الكلام شدوا، والرؤية  
استلهاها، والإفصاح أنشودة، والخطو رقصاً قدسياً.

ومن إحكام البنية الإنشائية على مسار الحركة الشعرية ما  
يقوم بين هذا المشهد وسابقه من معازلة جاءت على وجهين :  
مضمونا وصياغة. فأما على صعيد المضمون فقد ربط البيت  
الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن، مثلما ربط  
البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة، وأما من حيث  
الصوغ الأدائي فقد تواصلت سيطرة الصوت الحاكي الذي  
رأيناه في (الإشادة والتلاشي والشوق والشدو والنشيد) فنلفاه  
متضافراً على نفسه منذ البدء إلى الختام معانقاً (الأنشودة والأنشيد  
والشباب والشدو والنشيد والأنشيد والشيء) فضلاً عن فعلى  
(شَبَّ ووشَّح).

إلا أن الوسم النغمي الذي تمادى على الصوت الراجع إلى  
المشهد السابق قد تولّد باستصعاب إيقاع طارئ نما بالتدرج  
حتى انفرد في آخر المشهد بالإلهام الموسيقي، فتوسّل إليه في  
(القصيد والأفق والرقّة والقوام والوقفه والقعود والموقع) بعد أن  
تصادفه في (يرقص رقصاً).

وحسب السمة الإنشائية في هذه المرتبة من استطراد  
القصيدة أنها تأخذ منعطفاً نوعياً بحدوث خاصية متولدة عن  
تعاقب المدلول على المصاغ، وتتمثل هذه الخصيصة في التردد  
الذي يستند إلى خلق المزدوجات اللفظية، سواء من ضروب  
الازدواج المتطابق في المادة اللغوية أو من ضروب الازدواج

المتناظر في الدلالة دون مادة اللفظ، وسواء أكان الازدواج متكاتفاً  
- يلامس فيه الثاني الأول - أو كان ازدواجاً متراوحيًا .

وبهذا التوزيع الثنائي المفضي ضمناً إلى تفصيل رباعي  
تبرز جملة من الثاني منها في مقام الازدواج المتطابق لغوياً :  
(أنشودة الأنشيد، غناك إله الغناء، شبّ الشباب، يرقص رقصاً) .  
ومنها في مقام الازدواج المتناظر في الدلالة (إله الغناء ربّ  
القصيد، شلو الهوى وأغاني الوجود، أوزان الأغاني ورقّة التغريد،  
ولحن حلو النشيد، وصوت كرجع ناي) .

ولو وزّعنا ذلك بحسب التكاتف أو التراوح لثمّ لنا  
التصنيف الرباعي الضمني .

\* \* \*

هكذا نصل إلى المشهد الرابع من مشاهد لوحة «المناجاة» :  
٣١- أنت... أنت الحياة في قدسها

السّامي، وفي سحرها الشّجيّ الفريد  
٣٢ - أنت... أنت الحياة، في رقّة الفجر في رونق الربيع الوليد  
٣٣- أنت... أنت الحياة، كلّ أوان

في روائٍ من الشّباب جديدي  
٣٤- أنت... أنت الحياة فيك وفي عينيك آيات سحرها الممدود  
٣٥- أنت دنيا من الأنشيد والأحلام

والسّحر والخيال المديد  
٣٦- أنت فوق الخيال والشّعير والفنّ

وفوق النهى وفوق الحدود  
٣٧- أنت قدسي ومعبدي وصباحي

وربيعي ونشوتي وخليودي

ذاك هو مشهد القداسة الإلهية، وهو حصيلة تزواج المشاهد الثلاثة السابقة من طبيعة وحب وفن، فكان قائما على التَّعَالِي والسَّمَوِّ نحو اللامتناهي، فيه ينشد المطلق، وبه يستعظم الجلل بعد أن تحكَّم اللَّفْظُ الملهم المولّد في مسيرة النَّفْس الشُّعْرِيَّ على مدى الأبيات السبعة بلا تراوح أو استبقاء : تضاعف بازدياد ورافقة (أنت... أنت الحياة) مرّات أربعاً، ثم تفرّد بالطّالع ولم يزدوج .

فكأنما صيغ هذا المشهد بما حوّله انفجارا للملفوظ الشُّعْرِيَّ، حرّكه امتلاء كامتلاء الخمرة الصّوفية، وعلاه ملمح كلمح الحضرة السّنيّة، ولست بممتنع - إذا ما راودت القراءة بوعي أو بدون وعي - أن تتذكّر بعضاً من قصائد ابن هانيء، وبعضاً من مطوّلات شوقي، وربّما حضرتك مقاطع من ملاحم المتنبي : المشهد متناظر، والصّوغ يحاكي بعضه بعضاً، وبين الجميع سلك يربط مقول الشُّعْر بمبشوث النَّفْس، وجسر الالتحام القبض على صيغة لفظيّة تكون بمثابة نقطة الارتكاز في المعاودة والتّرداد .

ونخذ لنفسك برهة وعاود بالقراءة والتّرتيل مشهد أبي القاسم الشّابي من قصيدتنا !

أفلمست واجدا ما يجده كلُّ متناغم باللُّغة من وجدٍ ؟  
ذاك هو ذروة الإفضاء الشُّعْرِيَّ : خلق اللُّغة بعد كسرها، وإبداع الصّورة بعد نشر أطرافها، وقد تهياً بفعل ذلك أن يتسامى الشّاعر بالضّمير الرّامز (أنت) إلى منازل القداسة تجريداً وحياسة .



وفي كل هذا إرساء لقدم البناء الشعري .

ولكن وجه الإبداع إلى حد الإحراج المعجز ليس كامنا في الطرز البنائي ، ولا هو ثاو وراء الدلالة العينية للفظ الحاضر ، وإنما هو قابع خلف تواؤم البنية والحركة كما أسلفنا في فرضية المقاربة التي صادرنّا عليها منذ البدء ، وفي هذا المقام تتكامل لحمة التضافر بشكل يأخذك بإغرائه حتى يغتصب منك القناعة فتبحث عن مراسمه فتتجلى لك بعين البداة .

لنأخذها جاهزة ولنراجع ما سلف .

رأينا أن القصيدة قد انطلقت بحركة أولى (١-١٢) تدرّجت من الإثبات إلى التساؤل إلى التردد فتكوّنت حلقة دائرية على ثلاثة أنساق .

ثم تحوّلت كل تلك الأدوار المتضافرة إلى مصعد تحفّز عليه الشاعر فقفز - كمن يعدو - إلى حركة جديدة هي حركة المناجاة (١٣-٣٧) فجاء الخطاب مباشرا يلغي التساؤل والتردد ليستقرّ على منبر التأكيد الجازم ، والتّحاور المنصهر .

وما إن ندخل صميم هذه الحركة الثانية حتى نتبيّن داخلها أدوارا متعاطفة هي ذاتها واردة على أنساق متدرّجة : انبسطت الطبيعة فاختلف عليها الحبّ متساوقا مع الفن ، وإذا بالمشاهد الثلاثة تتحوّل مقفزا يتحفّز عليه الصّوغ الشعريّ في عدوه ، فيتهيا له منه اندفاع يرتمي بعده في مسبح القول الإنشائي المتدفّق .

ثم تلج للمشهد الذي هو كالحوض المتلقّف لحركتين متعاقبتين فلتقاه هو أيضا منطويا على حركة داخلية تجري مجرى الحركتين الكبيرين بما أنها تمتثل إلى نفس الاستدراج :

تهيؤ فتحفّز فارتقاء، وقد تجلّى ذلك في انشطار المشهدين إلى نسقين، استوعبت الأوّل الأبيات الأربعة الأولى (٣١-٣٤) إذ نسجت على ضرب من المعاودة الداخليّة: أنت... أنت الحياة، وهو ارتكاز على اللفظ الموحى لتوليد القفزة الإنشائيّة، والذي دعم هذا التحفّز والمراودة تعاظم الأبيات إذ كان جلّها مدوّراً، بالمعنى العروضيّ حيث يداخل العجز من البيت صدره. أمّا النسق الثّاني فهو تألّق صوب الفعل الشعريّ تخلص فيه الشاعر من المعاودة واستبقى اللفظ الاستهلاليّ المحرّك.

وإذا نظرت إلى هذا النسق الختاميّ (٣٥-٣٧) وجدته الصّورة المصغّرة لكلّ الحركة الدورانيّة، إذ هو نفسه راضخ إلى التسلق المتدرّج: جاء بيته الأوّل متأرجحاً بين التدفّق والانسياب، فأما هذا فجسّمته العبارتان (دنيا من الأناشيد) و(الخيال المديد)، وأمّا ذاك فهو في تعاقب العطف بين (الأناشيد والأحلام والسّحر والخيال). ثم جاء البيت الثّاني من هذه الحلقة مدّاً فجزراً فمدّاً مضاعفاً، ومفتاح الحركة هو الظّرف المكانيّ (فوق) فإذا نحن أمام:

تحفّز في (أنت فوق الخيال)

واسترخاء في (الخيال والشّعر والفسن)

فتدفّق مزدوج في (فوق النّهي وفوق الحدود)

ثم تبلغ الحركة النّسقيّة أوجها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يختفي الانسياب، ويغيب الارتياض، لينصبّ الملفوظ الشعريّ صبّاً في قوالب الدّفع القاطع، فلا مراوحة ولا استرجاع، وإنما هو صوغ متوال إلى حدّ الإشباع في الإيقاع والنغم

والإدلاء والذي نسج خيوط البيت أمران : الضمير الفاتح  
كاللحمة ، وضمير المتكلم كالسدى .

ولكنك بعد كل هذا الدوران لا تلبث أن تقف عند  
البيت الأخير وقفة جديدة دون أن تدرجه في سياق البيتين  
السابقين له، وإنما بأخذه في بنائه الذاتي وحركته الباطنة،  
فإذا بك تهتدي إلى أنه نسق برأسه، يحكي كلفة النسق الدوراني  
المسيطر، فتترأى لك منه الصورة المصغرة القصوى للحركة  
المتعاطفة جملة : لأنه في بنائه ذو ملمح سكوني، تراصفت  
فيه ستة ملفوظات على شكل معالم السياج المستقر، ولكنه في  
مضامينه حركة فيها الصوت وصداه، وفيها الإفضاء ورجعه،  
انطلق من العلياء القدسية فحل في المعبد مكانا حيث تعانق  
مادة الوجود ريحانه، وفي الصباح زمانا حيث الإشراق المؤذن  
بالربيع رمز الطبيعة، ولا يختلط الوجود المادي بنشوة الحلول  
الروحي حتى يصاهر الكل خلود الدوات، وهكذا يدور البيت  
على نفسه وكأنه قطب الرّحى تتوالد من حوله الدوائر، فتنتشر  
تلو الدوائر، حتى تتجلى لنا حقيقة هذا المشهد كله (٣١-٣٧)،  
إذ هو من القصيدة كالقلب النابض من جسم البناء وحركته،  
وشأنه مع ما سبقه شأن بيته الأخير معه : فالكل يحكي صورة  
حركة لولبية على مسار اهتزازي، وهو الثمرة الكاملة لنسيج  
شعري اندكت فيه الحواجز بين قرار البنية وصيرورة التحرك،  
فغدا الجميع في سعي حثيث إلى بؤرة الفعل الشعري، وقد  
أصابه .

\* \* \*

وبديهي أن يبدأ الدّفع الشعري في الانحدار بعد أن أدرك

ذروته :

٣٨- يا ابنة النور، إنني أنا وخدي  
من رأى فيك روعة المعبود

٣٩- فدعيني أعيش في ظلك العذب  
وفي قرب حُسنك المشهود

ينطلق المسار التراجعي باستدراك على الارتواء القدسي،  
وعودة إلى عالم المادة لتقمص غرائز الموجودات فيه، فتطفو  
الذاتية، وتشع الأنا، ويطلب الحلول في وصال الحب جمالا  
وجسدا، وبهذه الخصائص في الإلهام والصوغ يعود الإيقباع  
الجزئي بعد أن اختفى في المشهد الذي جسم قمة الهرم البياني  
للقصيدة، وهذا الإيقاع صوتي نغمي سيطرت فيه غنة النون  
وعضدتها العين لتشكل رجع الشين فمن (ابنة النور إنني أنا....  
من) إلى (روعة المعبود فدعيني أعيش) حتى (أعيش والمشهود)  
وسيتواصل التعاظم الإيقاعي في :

٤٠- عيشة للجمال والفن والإلهام  
والطهر والسنى والسجود  
٤١- عيشة الناسك البتول يناجي الرب في نشوة الدهول الشديد

وهما بيتان يقومان مقام الاستدراك على السالفين من  
حيث المدالبل دون أن ينقصا عنهما في البناء اللغوي، فكلهما  
مفتتح بمادة الفعل السابق (أعيش عيشة وعيشة)، والكل متكاتف  
في سياق نحوي وتركيبى واحد، لأن البيتين ينطلقان من  
المفعول المطلق للفعل السالف. أضف إلى ذلك تجانسا نغميا  
تواصل على شكل (أعيش والمشهود) بواسطة (عيشة وعيشة ونشوة  
وشديد) وتجدد في تناسق (الإلهام والطهر) ثم (السنى والسجود)..



أما المضمون فهو محاولة الرجوع إلى عالم المطلق والمجردات،  
فيتحوّل المدار طاعة العبد المذعن إلى المعبود المتسامي. ويتراءى  
الدّفق الإيقاعي خلال التّراكم اللفظي المتعاقب في البيت الأوّل  
والمنساب في البيت الثّاني.

إلا أن الإستدراك على الإنحدار سيفضي إلى مدّ ثالث طبقاً  
لنسيج الحركة المثلثة التي رأيناها مقوداً لكل القصيدة :

- ٤٢- وامنحيني السّلامَ والفرّح الرّوحيّ يا ضوءَ فجريّ المنشودِ  
٤٣- وارحميني، فقد تَهَدَّمْتُ في كونٍ من اليأس والظّلامِ مَشِيدِ  
٤٤- أنقذيني من الأسى فلقد أُمِيتُ لا أستطيعُ حَمْلَ وجودي  
٤٥- في شِعَابِ الزّمانِ والموتِ أمشي تحتَ عبءِ الحياة جَمّ القيودِ  
٤٦- وأماشي الورى ونفسي كالقبرِ وقلبي كالعالمِ المهْدودِ  
٤٧- ظلمةٌ، ما لها ختامٌ، ودولٌ شائعٌ في سُكونها الممدودِ  
٤٨- وإذا ما استخفّني عَبَثُ النّاسِ  
تبسّمتُ في أسى وجُمودِ  
٤٩- بسمّةٍ مرّةٍ كأنّي أُستلُّ من الشّوك ذابلاتِ الورودِ  
٥٠- وانفُخِي في مشاعري مَرِّحَ الدّنيا  
وشدي من عزيمي المجهودِ  
٥١- وابعْثِي في دمي الحرارة عُلِّي  
أتغنّي مع المنى من جديدِ  
٥٢- وأبثُ الوجودَ أنعامَ قلبٍ بلبلي مكبّلٍ بالحديدِ  
٥٣- فالصّباح الجميل يُنْعِشُ بالدّفءِ حياةَ المحطّمِ المكدودِ  
٥٤- أنقذيني، فقد سئمتُ ظلامِي !  
أنقذيني، فقد ملّكتُ ركودي؟

هكذا بعد لوحة التراجع (٣٨-٣٩) فلوحة التدارك (٤٠-٤١) يأتي مشهد التنازل إلى السفح وقد تحرّك على لولب الاستغاثة فتراكمت صيغ الأفعال حتّى تكثّفت : فاعلها ضمير المخاطبة ، ومفعولها ضمير المتكلم ، فبدأ الأنا رازحا ينوء بعبد الأحداث ، فإذا المفعول به يستنجد بالفاعل ، وعلى هذا النسق ارتصفت رأسيا حلقات كفقر العمود الظّهري : (امنحيني وارحميني وانقذيني وانفخي في مشاعري وابعشي في دمي) ثمّ (انقذيني انقذيني) فاستلهم الإنقاذ هو اللب المكتنز في صيحة الاستغاثة التي يرجع لها من صداها لهف ماله قرار ، ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزم النفسي فإن صياغة الملفوظ اللغوي قد تعمّدت كشف التلاشي العاطفي إلى حدّ الضياع في الوجود ، فتوافدت مصادر الغيبة ، واحتدت مرارتها بشعور الإغتراب الذي يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشي ، وهو ما صورّه البيتان (٤٨-٤٩) في مزيج غريب من حدة الوعي ورقة الانسياب ، فجاءت الصورة مأسويّة ، تقابل فيها استعظام المدلول بخفة الدوال ، وإذا بالإيقاع يهتز متسلّلا بين (الناس والتبسم والأسى والبسمة وكأنّي أسئل) ، تتخلله نتوءات نغميّة ودلاليّة فلا يزداد بها إلا وجعا وإيلاما من (العبث والمرارة والشوك والأسى) .

ومن تتبّع خصيصة النغم بين رجع الأصوات في موسيقاها اهتدى بالبداة إلى لحة الوصال الإيقاعي على مستوى الأجزاء وذلك بضرب من التداعي المتواصل ، فـ (امنحيني) تنادي (الفرح الروحي) ، و (المنشود) يتوسّل إلى (المشيد) مثلما يسعى (الأسى) صوب (أمسيت لا أستطيع) ، وليس تناغم (علّي أتغنى مع المنى) بأبعد وقعا من (قلب بلبلّي مكبل) ، بل ألا ترى

الكاف محتجبة أو تكاد، فلما ارتكز بيت على (المكبّل) استجاب إليه لاحقاه بـ (المكدود والركود).

ويتمادى الخطُّ التنازليُّ في منحدر الإلهام الشعريِّ، فيقف وقفة يستريح بها مستأنفا انطلاقه بعد الاعتماد على آهة الاستغاثة وياء الندبة مما يصير النداء نقطة ارتكاز الدّفع :

- ٥٥- آه يا زهرتي الجميلة لو تدرين ما جدّ في فؤادي الوحيد
- ٥٦- في فؤادي الغريب تُخلق أكوان من السّحر ذاتُ حسنٍ فريد
- ٥٧- وشموسٌ وضياءٌ ونجوم تنشر النّور في فضاءٍ مديد
- ٥٨- وربيعٌ كأنّه حلمُ الشاعر في سكرة الشّباب السّعيد
- ٥٩- ورياضٌ لا تعرف الحلك الدّاجي ولا ثورة الخريف العتيد
- ٦٠- وطيورٌ سحرية تتناغى بأناشيد حلوة التغريد
- ٦١- وقصورٌ كأنّها الشفقُ المخضوبُ أو طلعة الصّباح الوليد
- ٦٢- وغيومٌ رقيقة تتهادى كأباديد من نثار الورود
- ٦٣- وحياة شعريّة هي عندي صورة من حياة أهل الخلود
- ٦٤- كلّ هذا يشيده سحر عينيك وإلهام حُسنك المعبود
- ٦٥- وحرامٌ عليك أن تهديمي ما شاده الحسن في الفؤاد العميد
- ٦٦- وحرام عليك أن تسيحقي آمال نفسي تصبو لعيش رغيد
- ٦٧- منك ترجو سعادة لم تجدها في حياة الوري وسحر الوجود
- ٦٨- فالإلاه العظيم لا يَرجمُ العبد إذا كان في جلال السّجود

هكذا بعد صوت الاستغاثة ودعوات الانتشال تطالعنا لوحة الإذعان بما حيكَ فيها من صور الاستسلام المتدحرج تستل فيه الحركة من خبايا البنية، وهذا التدرّج الآفل قد صيغ في المضامين الدلالية، وطفًا على سطح القوالب اللسانية ثمّ تسرب

من منعطفات البناء التعبيري فننفض إلى مسامِّ اللُّحمة النُّغميّة .

فأمّا على صعيد المضمون الإبلاغيّ فإنّ لوحة الإذعان قد ارتسمت بأنفاس أربعة متواردة افتتحتها إفلاتة من التواجد في الطّبيعة شكلت غيبوبة رومنسيّة كالتّي تجيء على لسان الهائمين، ثم عقيبتها استدراكة عاد فيها الوعي منبّها فالتحمت الصّورة بموضوع الخطاب، وبعدها انعطف على الإذعان استرحام مستلهم من تدليل المحظورات الوجدانيّة على المحرّمات القدسيّة، وختمت الأنفاس ببكاء وتحسّر جلتها صورة غريبة مربّعة الأركان فيها إله معبود ومولى عابد وعن كلا الطّرفين ينبعث صوب الآخر فعل، فعن المتعبّد سجود جلل، وعن المعبود رجم متعاضم، فتعاكس الفعلان وتقابل الطّرفان، فكانا ساحقا وسحيقا، وتجلّت ملامح التّشفيّ كأفطع ما تكون .

وأما على صعيد القالب المصاغ فقد توافرت جملة من البنى - غيabiّة وحضوريّة - تدافعت بها فتمايع المدلول على سطح الملفوظ، منها انقطاع الفعل . فلقد اختفت الأحداث، ولو قورن بين تواتر صيغ الأفعال في المرحلة الحاضرة مع تواترها في المشاهد السّابقة لظهرت نسبة الاختلاف معقودة على الرّجحان الكامل، وقد استعاضت البنية اللغويّة عن غياب الأفعال بتراكم المتعاقبات التركيبيّة إلى حدّ من الإشباع، فمن حيث ذكر فعل الخلق مبنيا للمجهول في البيت (٥٦) تلاحقت نائبات الأفعال على مدى ثمانية أبيات، كلّ اللّاحقات قد استهلّت بنائب معطوف : (شموس وربيع ورياض وطيور وقصور وغيوم وحياة)، وهذا على بساط البنية النّحويّة تراكم واستطالة لولا لحيمة



الحياة الشعرية لأوشك الكلام أن يلج حيز الضباب .

ومن خصائص التواؤم بين المداليل وبنية الإدلاء هذا التوازي بين التحام طرفي الخطاب، فحيثما كان ضمير المخاطبة ترافقت إليه ضمائر المتكلم بالإسناد والإضافة : إن تصرّيحاً وإن تضميناً .

أما عن محاكاة الإيقاع النغمي لبنية النسيج اللغوي فخطه مسترسل على نهج التداعي الصوتي، ولكنه متميز بالإزدواج وما يفتريه من ثنائيات يشرّد بعضها عن بعض حيناً، وتعايق أطراف البعض بعضها من أطراف الآخر تارة أخرى : ففي (الجدّ والفؤاد) كما في (وضاءة ... في فضاء) انفراد وتمايز . ولكن زوج (الشاعر والشباب) يتعاظّل بزواج (السكرة والسعيد)، ثم تستقل جملة من المثاني منها (تعرف .... العتيد) و(تتناغي حلوة التغريد)، و(تتهادى كأباديد)، وهكذا (السحر والحسن) و(تسحقي آمال نفس) .

\* \* \*

لكنّ التبسط في خصائص هذا المشهد «الإذعاني» لا تتوضّح أبعاده إلّا بتحسّس وشائجه البنائية مع المشاهد الثلاثة السابقة له في نطاق خطّ الانحدار، وهي لوحات التراجع فالتدارك فلاستنجد، على أنّ السمات الموحدة لأجزاء خطّ الانحدار لا تبلغ اكتنازها الإنشائي إلّا في ضوء سمات القسم الأوّل من القصيدة من حيث إنّهما وجهان متصافحان .

وأوّل ملمح من ذلك انبناء الإلهام الشعري طيلة القسم

الأول (٣٧-١) على ضمير المخاطبة (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعري على مدى القسم الثاني (٣٨-٦٨)، وبذلك يحصل تقابل متوازن اقترن فيه حضور الضمير الملهم بمسار الصعود، بينما اقترن غيابه بخط الانحدار، وبين الحضور والتصاعد نسبة ما بين الغياب والتنازل من حيث ما يرمز به إلى الصورتين من علامة السلب أو الإيجاب كلياً، وهذا الرسم البياني جنيس ما يحصل عند إعادة رصف العناصر كما لو قرنا الحضور بالغياب والصعود بالهبوط .

والملاحظ الثاني ضمن استيعاب سمات الصوغ الشعري في كليّاته من خلال معلقة «الصلوات» هو اطراد ما اصطلاحنا عليه بالحركة الاهتزازية : يتحفّز القول الشعري تأهباً واندفاعاً لينطلق في مساره صوب الامتلاء الختامي، فتكون الحركة في مجملها تدفقية تجيء على ضروب نبض القلوب، وفي صميم هذه السمة يقوم تقابل جديد هو تناظر حركة الاهتزاز بين القسمين :

في الأول تحفّز صوب العلى، فهو من تأهب أجنحة الطائر على غصن الشجر، وفي الثاني استجماع لقوى الجسم على مقفز للإرتقاء في حوض كهوض السباحين، وبذلك تطرد الظاهرة في وجودها طيلة القصيدة بينما ينعكس اتجاهاها من نصف إلى آخر، ومن ثمار هذا الإهتزاز التراجعي في مختتم المشاهد فضلاً عن اختفاء الضمير المخاطب المنفصل - تقلص حضور الضمير المتكلم تدريجياً إلى أن يختفي تماماً قبيل النهاية ويستعاض عنه بضمير الغائب (٦٦-٦٧-٦٨) فيمحي بذلك

الأنا ليحل محلّه الهو، ويزداد هذا الأمحاء بورود البيت الأخير  
على ازدواج بليغ: ظاهره النفي ودلالته النهي، صيغته الدّعاء ومغزاه  
الإقرار، وعن كلّ المستند يتبدّد صوت الشاعر في انسلاخ وضياغ.

أمّا بؤرة الإحكام الإنشائي فتتحدّد في مراجعة القصيدة  
تحت مجهر الفرضيّة النوعيّة التي صدرنا عنها منذ المنطلق  
وواكبنا في كلّ مراحل المنهج المتوخّى ألا وهي تناسج البنية  
والحركة بوصفه ثمرة امتزاج المقوم اللغوي بالمقوم النفسي  
وإذ قد جلدونا خصيصة التوارد والتناظر في الملمح السابق فلا  
مناص من استكمال ما رأينا بتتبّع خطّ التوافق الحركيّ على  
صعيد ازدواج السدى البنائي واللّحمة الصّائرة.

وللقصيدة في هذا المنظور تحولات مزدوجة، فالشاعر  
في حرّكته قد انطلق من إقرار الحرمان ثم طفق ينشد الفيض  
والتّقديس حتّى انهار منه العزم فانهدر وتساقط إلى حدّ التلاشي،  
أما طرف المعادلة الآخر وهو الضمير الرّامز إلى الحبيب فقد  
تقدّس في الصّورة ثم تغافل وانتهى إلى الزّجم، رجم العبد  
المتبذل إليه. وعلى هذا النّسق يتوازي خطّان بيانّيّان، خطّ  
مسيرة الأنا وخطّ مسيرة المخاطب: في المنزلة الأولى خمرة  
صوفيّة لدى الأوّل وتجرّد وقداسة لدى الثّاني، وفي المنزلة  
الثّانية استرحام من الأنا ومن المخاطب لا مبالاة، وفي الثّالثة  
إذعان من لدن العبد وتشقّ من لدن المعبود.

وهكذا يتجلّى نمط التّقابل الأوفى كمحمل رئيس من  
محامل بؤرة الفعل الشعريّ الذي تمكّن على قواعد البناء  
اللغويّ وحلّق في أفق الصّيرورة النّفسية المتعاقبة، فصاغ لنا

ملحمة فيها من فيض الشاعر وحرلوة المؤمن وفيها من تواجد الصوفي ولوعة الولهان ما يصير النفس إليها نصيرا .

\* \* \*

وذلك إذن ما يجسم المحور العاطفي الوجداني ضمن ظاهرة التمزق التي تتخلل هيكل «أغاني الحياة» ، أما المحور الثاني الذي تدور على ركحه تلك الظاهرة فهو تأملي ، والتأمل ضرب من الحالات الذاتية - هو الآخر - تنعكس فيها المنبّهات وردود الفعل معا في صلب الكيان الباطني للإنسان .

وفي أغاني الحياة نفثات متفرقة من القلق الوجودي الذي ليس يتناهى تبلوره إلى التمام فلم يتمخض بالتالي عن جداول فلسفية واضحة ، وإنما جاء في قالب انتفاضات يائسة تنم عن تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري الممزق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح اليأس في بواعث هذه النفثات شكّلت صور «الديك الذبيح» .

والناظر في منعطفات ديوان الشابي يدرك عند الاستقراء أن الشرارة القادحة لكل هذه التأملات إنما تنبعث من موت أبيه : والموت عادة فرصة تنبّه الإنسان إلى وضعه الوجودي ، لا سيما إذا كان الموت قد أصاب عزيزا ، وقد كان لنا في المعري مثال صادق عن ذلك حين أنطقته رزيته في والده بقصيدته المشتعلة وهو في الرابعة عشرة :

غَيْرُ مُجَدِّ فِي مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي    نوحُ بالكِ وَلَا تَرْنَمُ شَادِ



كان الشَّابِّيَّ متعلِّقًا بوالده إلى حدِّ التَّقديس ، رأى فيه مثله الأعلى في العقيدة والسلوك ، فلمَّا افتقده كان موته عليه صدمة صاعقة زعزعت كيانه ونبَّهته إلى فاجعة المآل والمصير ، وهكذا ينضاف إلى التَّمزُّق العاطفيِّ في شعر الشَّابِّيَّ تمزُّق ماورائيٍّ وجوديٍّ مداره ذو تركيب ثنائيٍّ مزدوج هو الآخر ، طرفاه : الموت والآلهة .

فالموت - كدلالة قابعة خلف المضامين وكصورة شعريَّة تطفو على سطح الملفوظ - لا يكاد ينفكُّ عن كلِّ مظانِّ أغاني الحياة ، فحيثما استلهم الشاعر إحياء المأساة وجدت شاعريَّته تصدر عن معنى الموت مرارة وأسى وتشكيًا ، كذا يستحيل الموت مؤلدا لمعاني المأساة الوجوديَّة ، فهو نواة تحيط بها عناصر الانفجار السَّلبيِّ في المرض والحاجة والتَّنكُّر... فهو إذن مصبُّ لكلِّ التَّيارات الخارجيّة المسلَّطة على الشاعر ضغوطا واعية أو مكبوتة قهرية .

ويصل الشَّاعر في تصويره هذا الجانب من التَّمزُّق إلى تشكيل صورة الانشطار في قصيدة «يا موت» حيث تقوم المناجاة على سلَّم من القيم المتدحرجة نحو الدُّوبان :

يا موتُ قد مَزَّقْتَ صَدْرِي      وَقَصَّصْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي  
وَرَمَيْتَنِي مِنْ خَالِقِي وَسَخَّرْتَ مِنِّي أَيَّ سَخَرِ  
فَلَبِثْتُ مَرْضُوضَ الْفُؤَادِ      أَجْرُ أَجْنَحَتِي بِذَعْرِ

ولمن نظر إلى ديوان الشابي كلاً لا يتجزأ بحثاً عن بنيته الخفيَّة حيث تترامى أطراف المقصود الإنشائيِّ توصل إلى

اعتبار قصيدة «يا مسوت» قضية ذهنية تقوم قصيدة «الإعتراف» نقيضة لها، فهذه المقطوعة - على وجه التحديد - قد استوعبت في أبياتها الثمانية حلقة الوازع الحيوي الداحض لصيرورة الفناء، لذلك صورها الشابي كرسيا ينتصب عليه المذنبون ليفضوا بإثمهم وليكونوا بالبوح والاعتراف خلقاء بالرحمة والغفران.

وبنفس النسق التأملي يرد ذكر الإلاه في شعر الشابي ذكرا عرضيا في غالب الأحيان، فهو بذلك ذكر غير واع يلتجئ إليه الشاعر في صيغ اعتراضية دون أن يتميز فيها الإلاه كحقيقة مقصودة لذاتها.

إلا أن الموضوع يستقل بنفسه في بعض الأحيان فيتشكّل بصيغة الحقائق المجردة، ويتخذ الشابي قالب المناجاة المباشرة على نمط «رسالة مفتوحة إلى الآلهة» في قصيدة «إلى الله».

ويتجلى التمزق في الحالة النفسية المضطربة التي تحفّ بهذا الخطاب وهذا الاضطراب تحرّكه جدلية ثلاثية تنطلق من حالة الإقرار حيث يتّجه الشابي إلى الله ملتجئا مستغيثا مصورا واقع المسلم المؤمن :

يا إلاه الوجود هذي جراحُ في فؤادي تشكو إليك الدواهي  
هذه زفرةٌ يصعدها الهَم إلى مَسَمِّعِ الفضاء الساهي

ثم يتحوّل الإقرار إلى حالة من الشكّ تلامس حال الاعتراض في أشكال من التساؤلات المبدئية عن وجود الإلاه وغائيات هذا الوجود :

خَبَّرُونِي هَلْ لِلوَرَى مِنْ إِلَهِ رَاحِمٍ مِثْلَ زَعْمِهِمْ أَوَّاهٍ  
يَخْلُقُ النَّاسَ بِاسْمَا وَيُوَاسِيهِمْ وَيَرْنُو لَهُمْ بِعُطْفِ إِلَهِهِ  
إِنَّنِّي لَمْ أَجِدْهُ فِي هَاتِهِ الدُّنْيَا فَهَلْ خَلَفَ أَفْقَهَا مِنْ إِلَهِ

غير أن الخطَّ البيانيَّ للحركة سرعان ما ينحدر بما يحول  
بين الاعتراض والنكران فالإلحاد، فتدخل الجدلية في مرحلة  
الإذعان فإذا بالاعتراض ينتفي عنه التَّحْدِي :

يا إلهي قد أنطقَ الهمُّ قلبي بالَّذي كان فاغْتَفِرْ يا إلهي

والتجاء الشابي إلى الإذعان في رضوخ واع وتسليم  
إراديٍّ هو فضٌّ لأزمة العقل والإيمان على حساب العقل نفسه ،  
ولا شكَّ أنَّ ذلك هو الَّذي قوَّى شحنة التَّمزُّق الماورائي الَّذي  
يبلغ سناءه في قصيدة « الصُّباح الجديد » ، وهي قصيدة غريبة  
في ظاهرها لما تفجَّرت فيها من متناقضات صارخة وقد ذهب  
النُّقاد في تفسيرها وتأويلها مشارب شتى : فاتَّجه بعضهم في  
استنطاقها مذهبا نفسيا ، واتَّجه آخرون وجهة سياسية ، وانتحى  
غيرهم منهج الرومنسيين ، ويبدو أنَّ هذه القصيدة عبارة عن  
حديث من أحاديث النَّفس وهو ضرب من الأدب يخلو منه  
تراثنا العربي ، ولعلَّها قيلت في حالة غيبوبة شعريَّة ناتجة عن  
غيبوبة حقيقيَّة ، أي ربما قالها بنفسية شعريَّة غير واعية تمام  
الوعي وقد كانت تمرُّ به أزمات حادَّة ، فقد أراد الشَّاعر أن يبلغنا  
تصويرا لانتحار أدبيٍّ هو ضرب من تجاوز الواقع الحيويِّ  
الَّذي كان عليه للإقبال على عالم آخر ، عالم الموت الَّذي أصبح  
خيال الشاعر بموجبه أشدَّ إخصابا ، لا يرى فيه عالم العدم والفناء

بل عالم تجديد الحياة : حياة أخرى بديلة تخلصه من قيود الأولى .

وقد نتعجب بادئ ذي بدء كيف يقبل الشاعر على التوديع المطلق وهو باسم منشرح :

مِنْ وَرَاءِ الظُّلَامِ .	وهدير الميساة
قد دعاني الصُّباحُ	وربيع الحياة
يَا لَهُ مِنْ دَعَاءٍ	هز قلبي صداة
لم يُعْذِلِي بِقَاءٍ	فوق هذي البقاغ
الوداعُ الوداعُ	يا جبالَ الهموم
يا ضبابَ الأسَى	يا فجيجَ الجحيم
قد جرى زورقي	في الخضمِّ العظيم
ونشرتُ القِلاعُ	فالوداعُ الوداعُ

إلا أننا نفسر ذلك بأنه نوع من التجلُّد يتمثل في الإقبال على المأساة بكثير من الشُّجاعة والترحاب ، هو ضرب من رفض الإحساس المادّي واستبداله بإحساس مناقض له قائم على أن يزدوج الشاعر ليجرّد من نفسه ذاتا غير ذاته .

ومن مقتضيات هذا النفس الأدبي ما نلمسه في القصيدة من انحدار زمنيّ يجعل حياة الشاعر سقوطا فيزيائيا حرا ، فلم يعد في وعيه حاضر ولا ماض ولا آت ، بل تخلص الشاعر من قيود الزمان وتجرّد عن عالم الواقع ، فكان الحدود الزمنية قد اندكت في عالمه الفنيّ وهو يودّع هذا العالم الذي انصهر فيه الجمال والحياة والصلاة والشموع والأبخرة صابرا متجلدا .



ومنسندئذ يطلعنا الشابي على حياته الجديدة، فبعد التجلد ومقاومة الألم يدخل الشاعر في حيز الوجود الثاني بموجب اختراقه حدود الزمن فنحسّ نفساً من الرّفص : رّفص العالم ، إلا أنّه رّفص لا ينبىء عن القطع الزمّنيّ وإنّما هو مؤذن بالامتداد الرّوحيّ في قرار الشاعر .

وبموجب هذا التّهيؤ النّفسيّ وهذا الانصهار التّام يصل الشاعر إلى إشراق تامّ وفي ذلك إيذان بدخوله في عالم جديد هو عالم المطلق .

\* \* \*

هكذا يتخلّص محور التّمزّق في موضوع الحبّ عبر تجربة الحرّمان مصوّرة لمأساة الحبّ وهو يتجاوز نفسه ، وفي موضوع الحيرة الماورائيّة والقلق الوجوديّ انطلاقا من علّة العلل الأولى إلى فاجعة المسأل .

\* \* \*

ذاك إذن ما يجلو أحد المحرّكين في مداليل الشعر وهو محرّك التّمزّق وقد تبيّنّا أنّه الشّعور بازدواج الكيان النّفسيّ ممّا يؤول إلى انشطار الوعي الشّخصيّ بموجب ضغوط معيّنة تولد حالة نفسيّة انعكاسيّة . ونأتى إلى المحرّك الثاني وهو الصّراع من حيث هو تحديّ الإنسان لما يعترض سبيله من قوى خارجيّة ضاغطة بالقهر والغلبة .

والصّراع في الأدب هو تصوير الأزمات التي تتمخّض عن اصطدام قوتين متضادّتين : إحداهما موضوعيّة والأخرى ذاتيّة .

وموضوع الصّراع في ديوان أغاني الحياة مرتبط بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي عاشها الشاعر ارتباطاً عضوياً قائماً على تفاعل جدليّ دائم، وهذا الصّراع هو الآخر كان ثنائياً، إلا أن ثنائيته ليست آنية وإنما كانت زمنية تمثلت أولاً في اصطدام وعي الشاعر بالقوى الغالبة وهي قوى الإستعمار، ثم تمثلت في مرحلة لاحقة في اصطدامه بالشعب المستعمر نفسه.

هذان مشهذان لفصل واحد هو فصل الصّراع، وبين المشهدين توالد، إذ هما مشهد الأبنية العلوية المنعكس على مشهد الأبنية القاعدية، وكلاهما قد تحدّد تاريخياً بنقطة انطلاق المنبّهات المحرّكة متجسّمة في وطنية الشاعر وتفرّغه لاستقراء واقع أمّته.

والوطنية - كما علمت - شعور ذاتيّ يرضخ الإنسان بموجه إلى دوافع نفسية ومنازع ذاتية يتألب فيها مع المجموعة البشرية المنتمية إليها تألباً وجدانياً انفعالياً، والشعور الوطنيّ عند الشابي حادّ يصل إلى الدوبان والانصهار في الرّمز الوطنيّ الأوفى «لفظ تونس» فتقوم بين الشاعر ورمز عاطفته علاقات من الحبّ والإخلاص ثم النضال فالفداء :

ولا شك أن مركز ثقل الوطنية على نهج العشق والإخلاص قد جاءت به قصيدة «تونس الجميلة» :

لست أبكي لعسف ليل طويل	أو لربيع غدا العفاء براحه
إنما عبرتي لخطيب ثقييل	قد عرانا، ولم نجد من أراحه
كلّما قام في البلاد خطيب	موقظ شعبه يريد صلاحه
ألبسوا روحه قميص اضطهاد	فاتك شائك يردّ جماحه

أخمدوا صوته الإلهي بالعسف، أमतوا صُداحه ونُواحه  
وتوخَّوا طرائق العسف والإر هاق تَوًّا، وما توخَّوا سَمَاحه  
هكذا المخلصون في كل صوب رَشَقَاتُ الرّدى إليهم مُتَاحه  
غير أنا تَنَاوَيْتُنا الرّزايَا واستباحَتُ حمانا أي استباحَه  
أنا يا تونسُ الجميلةُ في لَجّ الهوى قد سَبَحْتَ أي سَبَاحَه  
شِرْعَتِي حَبْلُك العِيقُ وإنسي قد تَذَوَّقْتُ مُرَّهُ وَقَرَّاحَه  
لستُ أنصاعُ لِلوَاحِي ولو مِـــــــتُ وقامتُ على شِبَابِي المَنَاحَه  
لا أبالي... وإن أريقتُ دُمائِي فدماءُ العُشَّاقِ دوما مُبَاحَه  
وَيَطُولُ المَدَى تُرِيكَ اللَّيَالِي صَادِقَ الحُبِّ وَالوَلَا وَسَجَاحَه  
إنَّ ذَا عَصِرُ ظِلْمَةٍ غير أنسي من وراء الظَّلَامِ شِمْتُ صَبَاحَه  
ضَيِّعُ الدَّهْرِ مَجْدٌ شَعْبِي وَلَكِنْ سَرَدَ الحَيَاةُ يوما وشَاحَه

ولو رمنا استشفاف نسيجها الإنشائي لتوصلنا إلى استنباطه  
بالاعتماد على اعتبارها انفجاراً شعرياً سببته سلسلة من التعارضات  
المستندة إلى أضرب من الصّدام بين القوى المتقابلة أو القيم  
المتخالفة.

فأول المتقابلات الضاغطة حصار الواقع الذي تضافر فيه  
تسلط المستعمر وتردد الشعب على وعي الشاعر، وثانيها حصار  
الزمن إذ تجمع الماضي والحاضر على إحساس النفس ليدفعا بها  
إلى رؤية المستقبل، والثالث حصار الأدب الذي كرّس الشعر  
بكاء للرّبوع الدّارسة.

وبين هذه المزدوجات المتقابلة يبرز صوت الشعر المتجدد  
فيسقط الشاعر من نفسه صورة على المصلح، ومن الشعب صورة  
على المستبد، فتأتي القصيدة نقطة تقاطع قوتين متصادمتين،

ويتحوّل اللفظ المصاغ على عمود الشعر جولة صراعية بين  
الوعي الفردي والوعي الجماعي، تطابق فيها الأنا - وهو ضمير  
الشاعر - مع ضمير الغائب، صوت المصلح، مثلما تطابق  
الـ (أنتم) - ضمير المخاطبين أبناء الشعب - مع الـ (هم)  
ضمير الحاضرين المستبدين.

فلو سعينا إلى استنطاق التصوير الشعري لبانت لنا القصيدة  
ذات رسم بياني انطلق من رفض للموروث ثم تنازل بتصوير  
الحصار حتى بلغ أسفل الحركة في (تناوب الرزايا)، وعندئذ  
تصاعد المد وتبدلت الحركة فتشكّلت صورة الفداء حتى  
أفضت إلى الأمل والإشراق.

ومن رام استكمال مميزات الصياغة تسنى له استكشافها من  
طبيعة القافية في تعاطف رويّتها ووصلها مع الردف الملازم،  
ولما كانت نوعية الروي على ما هي عليه فقد قامت في القصيدة  
ظاهرة من الاسترجاع من طبائع ثلاث :

أ - رجوع الروي على الحشو :

في (الروح) من (الجماح) (٤)

و (الصّداح) من (النّواح) (٥)

و (استباحة حمامنا) من (استباحه) (٨)

و (سبحت) من (سباحه) (٩)

و (حبك) من (قراحه) (١٠)

و (اللواحي) من (المناحه) (١١)

و (الحب) من (سجاحه) (١٣)



و (الحياة) من (وشاحه) (١٥)

ب - رجع الحشو على الحشو بضرب من التناغم المتداعي :

- العسف والرّبع والعفاء (١)

- إنّما عبّرتني لخطب ثقيل قد عرانا (٢)

- وتوخّوا طرائق العسف والإرهاق توا (٦)

لا أبالي وإن أريقست (١٢)

- لا أبالي وإن أريقست دمائي فدماء العشاق دوما مباحه (١٢)

ج - رجع الحشو على الحشو بضرب من التقفية الداخلية  
يتحوّل الصّوت بها إلى رويّ داخليّ مزدوج إمّا في نفس  
البيت أو بين بيت وآخر :

- لست أبكي لعسف ليل طويل (١)

- لعسف ليل طويل (١) - لخطب ثقيل (٢)

- ألبسوا روحه قميص اضطهاد فاتك شائك (٤)

- غير أنا تنساوبتنا الرّزايا واستباححت حمانا (٨)

- لا أبالي وإن أريقست دمائي (١٢)

- دمائي (١٢) الليالي (١٣) غير أني (١٤)

كلّ تلك الظواهر لمّا يتسنى التّبسّط فيه نغميًا وإيقاعيًا  
وحثّي بنائيًا ...

\* \* \*

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن «أغاني الحياة»  
وجدنا الشابي يعكف على استقراء واقع شعبه وهو يرزح تحت

كابوس الاستعمار، يستنزف دماؤه، ويبتزُّ خيراته، ثم هو بعد هذا وذاك يلجم صوته بالكبت والغلبة القاهرة. وينظر الشاعر إليه في ذاته فيراه شعباً طوّقه قرون الانحطاط فكبلته بقيود من الوهم والضلال هي إلى الانسلاخ والتفسيخ أقرب منها إلى المعالم الحضاريّة المتميّزة،

وبعد أن يقرّ الشاعر بالواقع المعطى :

البؤس لابنِ الشَّعبِ يأكلُ قلبه      والمجدُّ والإثراءُ للأغرابِ  
والشَّعبُ معصوبُ الجفونِ مقسّم      كالشَّاةِ بين الذُّبِّ والقَصَّابِ

يعبر عن إيمانه المطلق بالشَّعب وبطاقاته الإيجابية وذلك عبر إيمان بالقدرة على تفجير كوامن أفراد الأُمَّة لإخراج طاقاتها الخلاّقة من حيّز الكبت إلى حيّز الانعتاق.

ألا إنَّ أحلامَ البلادِ دفينَةٌ      تُجمِّجُ في أعماقها ما تُجمِّجُ  
ولكن سيأتي بعدَ لأيٍ نشورها      وينبثق اليومُ الذي يترنّم

هذا الإيمان تنعكس نتائجه الفنيّة فإذا بالشابي يحاول أن يستقي منابع إلهامه في إيمانه بشعبه فيبرز شعوره بعبء المسؤولية الفرديّة في صلب المسؤولية الجماعيّة معبراً عن الأحاسيس الذاتيّة المنصهرة في الأحاسيس الجماعيّة، وهكذا تصل قوّة العزيمة وصلابة الإرادة وطفرة الإيمان إلى حدّ تفجير المعجزات المتحدّية للقوى الروحانيّة المتعاليّة.

إذا الشَّعبُ يوماً أرادَ الحياةَ      فلا بدَّ أن يستجيب القدرُ

وعندئذ يدخل الشابي في المرحلة الحاسمة من الصّراع وهي مرحلة مقارعة الاستعمار، وديوان «أغاني الحياة» ثورة

متصاعدة انفجارية تتبلور في الإنذار والتّهديد والتّحدّي، فيكون بذلك ضرب من تجسيم الإرادة الشّعريّة بتفجير اللفظ حتّى يتحوّل إلى فعل واقع، وهكذا تحمل الثّورة في طيّاتها صيحات تبشيريّة مشرقة :

أَلَا أَيُّهَا الظَّالِمُ الْمُسْتَبِيدُ      حَبِيبَ الظُّلَامِ عَدُوَّ الْحَيَاةِ  
... رُؤَيْدَكَ لَا يَخْدَعَنَّكَ الرَّبِيعُ      وَصَخُوفُ الْفَضَاءِ وَضَوْءُ الصَّبَاحِ  
... سَيَجْرُفُكَ السَّيْلُ سَيْلُ الدَّمَاءِ      وَيَأْكُلُكَ الْعَاصِفُ الْمَشْتَعِلُ

ثم يعمد الشّابي إلى تجاوز التّجربة التّونسيّة فيصّحح بالثّورة على كل أصناف الاستعمار في أيّ وطن كان، وهي ثورة باسم القيم الإنسانيّة والمبادئ المجرّدة من خريّة وعدالة وإنصاف ترمي إلى التّنديد بكل مظاهر الكبت والتّعسف، وعندئذ يفتح الشّابي جبهة صراعيّة جديدة وهي مرحلة استنهاض الشّعب وإيقاظه، فيضطلع برسالة الأديب الواعي والمفكّر الملتزم فيقدّم روائع فنيّة هي من الشّعْر الهادف الصّافي، تجلّو في مجملها تحسّس الشّابي سبيل بعث الوعي في نفوس الشّعب المتردد بحثاً عن «يقظة الحسّ».

وتكون من الشّابي محاولة لتحريك السّواكن يجرّد لها اللفظ الشّعريّ ويصوغه صياغة ملائمة متدرّجة من الإغراء والترغيب في الحرّيّة إلى الإستفزاز أحياناً بالونخ الضمّنيّ والصّريح :

يا ابن أمي :

خُلِقْتَ طليقاً كطيف النّسيم      وحرّاً كنور الضّحى في سماء .

إلى الشعب :

أين يا شعب قلبك الخافق الحساس أين الطموح والأحلام؟  
فلما لم يجد الشاعر صدى لدعواته تأزمت حاله وتأزمت  
بذلك روابطه بشعبه فيدير ثورته الناقمة صوب الشعب، وإذا  
بكثير من الأشعار الصارخة يتحوّل فيها لهيب الشابي ضدّ  
شعبه فيوجّه إليه سهام لفظه الشعريّ المتفجّر ولا سيّما في قصيدته  
«النبيّ المجهول». وقد تشتّتت مشارب النقاد في تقييمها  
فمن «انهزاميّة» إلى «رجعيّة» إلى «فشل ويأس واستسلام».   
والقصيدة تمثّل انفجارا هو نتيجة ضغوط تسلّطت على وعي  
الشاعر الفرديّ. والكبت كثيرا ما يؤدّي إلى الانفجار فيكون  
ذلك بمثابة ردّ فعل يبعث القوّة الانفعاليّة إلى الإبراز، فعاطفة  
الشاعر نحو شعبه كانت عاطفة حبّ بلغت حدّ الانصهار، فإذا  
بها تستحيل ثورة عنيفة إلى حدّ النّقمة، فموقف الشابي يفسّر  
نفسيا وإن لم يبرّر، ذلك أنّ هروب الشاعر إلى الغاب إنّما كان  
تعويضا عما أصابه بعد أن تسلّطت عليه قوّة ضاغطة أنتجت  
اختمارا طغى على الوعي فأدّى إلى ردّ فعل عنيف، وحمله على  
إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته وإن كان منه وإليه.

وفى هذا المقام يتسنّى بيسر - لو رمنا تحسّس بنية  
الديوان في تفاعلها مع الحركة - أن نوائم بين «النبيّ المجهول»  
و«تونس الجميلة» من حيث كانت الأولى امتدادا للثانية  
واعتراضا عليها في نفس الحين، فتكونان في تواجدهما  
كقضيّة ونقيضة يجرد لهما الديوان برمته تأليفا ذا جدليّة كليّة.



وكذلك لو ذهبنا بالبحث شوطا لبلغنا به تمامه عند  
تحديد بنية الديوان على مسار الحركة فنتبين عندئذ كيف  
أن التمزق يصور البعد السكوني القار متضافرا مع بعد الصراع  
الذي هو حركي صائر بالضرورة.

فلئن بدا التمزق ظاهرة باطنة انعكاسية فإن الصراع قد  
جسد التدفق الخارجي القائم على تجاوز الذات، وكلاهما يستمد  
النُبض الشعري من إلهام التجلد الذي جاء تصويره ملحيميا  
وصوغه إبداعيا.



## الفصل الثاني مع المتنبي

يكن الابنية اللغوية  
والمقومات الشخصية





## مع المتنبي

### بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية

إذا كانت مقولة الحدائث قد أربكت الفكر الفلسفي المعاصر في تنقيبه عن وحدوية العقل البشري منذ كان لنا عنه توثيق، وزحزحت قواعد الخلق الأدبي وأركان النقد والقراءة حتى غدا اللحن صوابا والكسر جبرا والأنظام بناء فإن القضية أشد تعقداً عند العرب اليوم؛ بل هي أغزر طرافة وأكثر إخصاباً تنزل لديهم متفاعلة مع اقتضاء آخر يقوم مقام البديل في المنهج العلماني المعاصر، وهذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعو العرب اليوم إلى «قراءته» - على حدّ عبارة المنهجية النقدية الراهنة - معنى ذلك أن العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضوري لديهم ولكن على أنه ملك افتراضي يظل بالقوة ما لم يستردوه، واسترداده هو استعادة له، واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه حتى لكأن الاستعادة عند العرب اليوم مقولة قائمة بنفسها تكاد لا تعرف وجوداً عند سواهم، وإن رمت وقوفاً على القواعد التأسيسية في هذه المقولة فاقصر نظرك على غائيتها

التي هي فكُّ إشكالية الصراع بين المقلّدين والمجدّدين أو قل بين الكلاسيكيّ والحديث، فمقولة الاستعادة تنفي الديمومة إذ هي تكسر الزّمن : فقد نقرأ شاعراً معاصراً قراءة الجاحظ لبشار، والمفضل الضّبيّ للمعلّقات، وقد نقرأ المتنبيّ قراءة لا ننسبها إلى أحد من أعلام التّراث ولا أحد من أعلام الحاضر وإنّما تنتسب إلى منظور قد يكون نفسانيّاً أو اجتماعيّاً أو بنيويّاً أو أسلوبيّاً أو ما شاء له « القارئ » أن يكون .

فالقضيّة إذن مردها : كيف نقرأ المتنبيّ اليوم قراءة غير قراءة أبي العلاء له، بل غير قراءة طه حسين للمتنبّي والمعرّي معا .

إنّ السّبيل إلى هذا العطاء النّقديّ لا يمكن أن يستلهم إلّا في خضمّ تمازج الاختصاصات، وهي مصادرة انبنت عليها المدارس النّقديّة المعاصرة جميعاً ولعلّ من أوفق ما يعين عالم اللّسان على قراءة شعر المتنبيّ أن يستلهم كلّاً من علم النفس الأدبيّ وعلم النفس اللّغويّ .

فأمّا علم النفس الأدبيّ، وهو ما يصطلح عليه بالنّقد النفسيّ، وكذلك بالتحليل النفسيّ للنصوص الأدبيّة، فمدرسة نقديّة استوحت مبادئها رأساً من مدرسة التحليل النفسيّ ونظريّات رائدها فرويد، ومعلوم أنّ فرويد قد عرّف الحضارة الإنسانّيّة بأنّها حصيلة كبت يسلّطه المجتمع على الفرد فيروّض بموجبه نوازعه الفطريّة، وقد اهتدى فرويد إلى غزارة كثير من الظواهر فاستغلّها في تفسير المعطيات الفرديّة والجماعيّة، ومن بين تلك الظواهر عقدة أوديب، والليبيدو، وعالم الأحلام، وازدواج الإنسان في ذاته بين عالم الوعي وعالم اللاوعي .

أمّا ما انبثق عن هذه المدرسة من اتّجاه نقديّ في الأدب فقد أقرّ أنّ الخلق الفنّيّ كثيرا ما يكون استجابة لمنبّهات نفسيّة تتمخّض عنها حاجة ما، أو يكون متنفسا يفرّج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة، لذلك كان للخلق الفنّيّ قيمة علاجية لحالات مرضيّة طالما أنّ العبقريّة تقوم أساسا على اختلال التوازن النفسيّ، فلمّا كان الخلق الأدبيّ صدى لعالم اللاوعي إذ من محرّكاته تحرير المقيّد من حاجات الإنسان بإخراجه من حيّز اللاوعي إلى حيّز الوعي، مثلما تطفو المكبوتات في الأحلام والصرع والجنون والسكر، فإنّ عمليّة النقد كانت محاولة استجلاء ما يطفو على سطح الرّسالة الأدبيّة واستشفاف مضمونه.

هكذا اعتبر النّصّ الأدبيّ وثيقة نفسيّة تقوم مقام لوحة الإسقاط في عيادة التحليل النفسيّ.

وأمّا علم النفس اللّغويّ فوليد حديث نسبيا ظهر مصطلحه سنة ١٩٥٤، وتعاون على وضعه العالم النفسيّ أسقود، وعالم اللّسان سابوك، وهذا الفنّ الجديد في المعرفة الإنسانيّة يدرس كيف تطفو مقاصد المتكلّم ونواياه على سطح الخطاب في شكل إشارات لسانیّة تنصهر في اللّغة التي تتواضع على أنماطها وسنن تأليفها مجموعة بشريّة معيّنة يحولها الرّابط اللّغويّ إلى مجموعة ثقافيّة، كما يدرس سبل توصّل المتقبّلين لذلك الخطاب إلى تأويل تلك الإشارات، فهذا العلم يعكف أساسا على عمليّتي التّركيب والتّفكيك وكيف تلابسان الحالة التي يكون عليها كلّ من الباث والمتقبّل، ثم اتّسع هذا العلم خلال السّتينات

بعد أن غدته مبادئ النحو التوليدي فتحدد عندئذ موضوعه بدراسة ظاهرة الكلام كيف تنشأ لدى الباحث، وظاهرة الإدراك كيف تتحقق لدى المتقبل، وهكذا تميز هذا العلم الوليد تماما عما كان يسمى بعلم نفس الكلام (أو سيكولوجية اللغة).

\* \* \*

فالنَّاطِر اللُّسَانِيّ المتشَبِّع بالمضامين الشعريّة عند أبي الطَّيِّب المتنبيّ إذا ما احتكم إلى كلا المعينين النّقديّين استطاع أن يصادر على تقريرين اثنين، أولهما : أنَّ شخصيّة المتنبيّ في أدبه شخصيّة اصطداميّة يتجاذبها قطبان متباينان إيجابا وسلبا، وثانيهما أنَّ صراع القوى الشخصانيّة عند الشّاعر قد تفجّر في علاقات تقابليّة على الصّعيد اللّغويّ ممّا أدّى إلى بروز شبكة من الرّوابط الثّنائيّة دلاليّا ونغميّا في نفس الوقت .

ومدار ما نصادر عليه أنَّ المتنبيّ قد تعلّق به طموح في الحياة مشطّ وهو ما غدا إحدى مسلّمات النّقاد، قديمهم وحديثهم، غير أنَّ هذا الطُّموح قد تجدّر حتّى تحوّل مركّب علوّ، وحقيقة المركّب في علم النفس أنّه ظاهرة مدفونة في اللاّوعي، معنى ذلك أنَّ المتلبّس بها لا يحسّ بها إحساس الآخرين، أي إنّهُ لا يعي شذوذها أو خروجها عن الأنماط القائمة، فإذا أحسّ بها، وهي في نفسه، إحساس النَّاس بها فيه تحرّرت من اللاّوعي وطفّت على سطح الشّعور. والمتنبيّ طموح واع بطموحه وعيا لا يزيده إلّا تعلّقاً به وإن شذّ أو شطّ، حتّى إنّهُ يتقمّص التّحدّي دفاعا عن علوّ المطامح فيستحيل اللفظ لديه تمرّدا على الحقيقة القائمة، وهذا هو الذي ينزل الطُّموح عند المتنبيّ منزل المركّب النفسانيّ.



أمّا عن شرح ما يهزى إليه تولّد هذا المركب فإننا إن لم نذهب مذهب من يقول بالعنصر الوارثيّ أو بالمقومات التكوينيّة فإننا قد نجد بعض الأسباب في الحرمان الذي عاشه المتنبيّ منذ صغره سواء من حيث الحاجة الماديّة أو من حيث فقدان العطف الأبويّ .

فهذا الاختمار النفسانيّ قد تجسّم في ما اتّصف به الشاعر من حساسيّة مرهفة الحدّ هي إلى المرض أقرب منها إلى الحال السويّة ، وبذلك الحساسيّة طبع أدبه فكان في جلّه تعارضا بين مرمى الطموح وسبيل تحقيقه ، بين الغاية والوسيلة ، بل كان صرخات من التفارق النفسيّ المتفجّر .

\* \* \*

فإذا عدنا إلى مصادرتنا في البحث وهي ثنائية التعارض عند المتنبيّ رأيناها تجسّمت في روابط الحياتيّة الخارجيّة إذ تألّف زوجان متعاقبان هما :

١ - المتنبيّ - سيف الدولة ،

٢ - المتنبيّ - كافور .

وفي الزوج الثاني تبلورت التّقابلات الذاتيّة الانطوائيّة متفاعلة مع التعارض الخارجيّ ممّا ولّد ثنائيّة تصادميّة أنطقت الشاعر بصريح التناقضات ومير الاعترافات ، وكلّ ذلك من موقع المتأزّم بين مرمى الطموح والسبيل إليه .

وأول ما يطفو على سطح البنية الشعريّة في هذا المقام شعور الامتعاض من الذات إلى حدّ التّقزّز ، وهو تعبير عن موقف من

النَّقدُ الذَّاتِيّ تحطّمت فيه ملامح تحقيق المرامي الغائيّة فانكسرت  
أمواج الأمل على جدران الوسيلة ، وفي هذا النّفس الشعريّ  
مصارحة بركوب مطيّة الأسباب على قذارتها سعيًا للمطمح المنشود :  
أريك الرّضى لو أخفتِ النّفسُ خافيًا

ومَا أَنَا عن نفسي ولا عنك راضيًا

فليس ذلك إذن إلا محاكمة للنّفس من حيث هي محاكمة  
الأسباب المنشودة بها الغايات ، وهذا الموقف النقديّ يتلوّن  
صورًا وأشكالًا حتّى يقارب تهمة النّفس بانقطاع الحاسة  
الشّعوريّة عنها :

أصخرة أنا مالي لا تحركني هاذي المدام ولا هاذي الأغاريدُ  
وهي حال لولا انفجارية مطلع البيت بما يشبه الثّلب  
والإستفزاز لظنّناها تجلّد الرّواقيين أو انصهار الصّوفيين ،  
غير أنّ قمة انفجار التمزّق تدرك سناها عند شعور المتنبيّ  
بالثّيشة ، وذلك عندما أحسّ بأنّ كافورا إنّما يتخذ متاعا  
يقضي منه وبه أوطارا ، فلا يعدو الشّاعر جسرا يحتطى بشعره  
إلى مرامي الشّهرة والصّيت ، ويقبر طموحه قبرا .

عند هذا الحدّ من الإحساس ينفجر وعي الشّاعر أمام  
انقلاب سلّم القيم فيصرخ بنفسه بل بالقدر والعظّم :

جوعانُ يأكل من زادي ويمسكنسي  
لكي يُقال : عظيمُ القدرِ مقصودُ  
ويلمّها خطّة ويلمّ قابلها  
ليمثلها خلق المهرية القنودُ

أمّا الزوج الآخر وهو «المتنبّي - سيف الدولة» فإنه يشكّل  
ثنائيًا تكامليًا رغم أشباح التّقطّع أو التّنافر، وشعر أبي الطّيب  
يصوغ لنا عناصر المقارنة المتعادلة والمتراجحة بينه وبين  
سيف الدّولة الحمدانيّ على الأنماط الثلاثة التّالية :

١ - معادلة هي : سيف الدّولة = المتنبّي .

٢ - متراجحة أولى هي : سيف الدّولة < المتنبّي .

٣ - متراجحة ثانية هي : المتنبّي < سيف الدّولة .

فأمّا المعادلة فتخصّ البعد السّوسولوجيّ الشّامل رأسا للبعد  
الذّاتيّ في مقوّمات الشّخصيّة عامّة وجماع الخصائص الذّاتيّة  
في الفرد العربيّ ضمن أنماط المجتمع المستوعب للفرد سواء  
أكان مجتمعا قبليًا بدائيًا أو حضريًا منتظمًا في البناء السّياسيّ  
إنّما هي الفتوة كما خلفها المتصوّر العربيّ الأوّل في جاهليّته  
التّاريخيّة، وأولى ركائزها النّسب، وهو معين وراثيّ تستوحى  
منه عناصر الشّرف والعرض والمجد الضّارب في بعد الزّمن  
الراحل المتجدّد بتجدّد الحاجة إليه، وعنصر النّسب حاضر  
في طرفي المعادلة المتكافئة : «المتنبّي وسيف الدّولة»

أ - إذ يتعرّض إلى جلوده :

وَبِهِمْ فَخْرٌ كُلٌّ مَن نَطَقَ الضُّادَ

وعونُ الجانيّ وغوثُ الطّريدِ

ب - ولكنّ تَفُوقُ النَّاسِ رَأْيًا وَحِكْمَةً

كما فُقتَهُم حَالًا وَنَفْسًا وَمَخْتَدًا

والدّعاة الثّانية في المجد الاجتماعيّ يجسّمها الكرم ،

وهو في الحضارة العربيّة نقطة تقاطع المادّة بالأخلاق، معنى ذلك أنه رمز نكران المادّة عند حضورها فهو إثبات لها ونفي، وفي ذلك سرّ ارتقاء الكرم إلى منزلة القيمة المطلقة قام عليها سلّم القيم في الجاهليّة وأقرّها الإسلام ضمن الشّعائر القدسيّة المحرّرة للفرد، والمطهّرة للإثم، والمكفّرة من انّار، ولهذه الأسباب استقطب مفهوم الكرم مجموعة من المتصورات الملائمة إيّاه هي كلّها في رصيد القيم الفرديّة والجماعيّة كالإحسان، والتّضحية والفدى، والإيثار، والصّدقة، والهبة، والعطاء، والسّخاء، والجود ...

وبديهيّ أن يبرز الكرم معلما من معالم الوصف في شعر أبي الطيّب سواء في طرف المعادلة الأيمن أو الأيسر، أي سواء أكان بروزه فخرا أو مدحا :

- أ - وكم من جبالٍ جُبْتُ تشهدُ أنّني  
الجبالُ وبحرٍ شاهدٍ أنّني البَحْرُ
- ب - وتُحيي له المالَ الصّوارمُ والقنّا  
ويقتل ما تُحيي التّبسمُ والجسدا
- أمّا الأسّ الثّالث من أسس الفتوّة فيتمثّل في العرّة، وهو مفهوم ضبابيّ أحيانا، ولكنّه يتفكّك إلى عنصريّ القوّة والإرادة، فعزّة القوّة هي البطش، لذلك لا بدت مفهوم الفروسيّة فكانت من توابع الملاحم والبطولات، والعزّة المتأثيّة بالإرادة مدارها الحلم عند القدرة على البطش، وهو عنصر مؤتلف من متباينين: العزم على الثّار والكفّ عنه في نفس اللّحظة.
- فمن عزّة البطش :



أ - أنا نَرْبُ النَّدَى وربُّ القوافي  
وسِمامُ العِدَى وغيظُ الحسودِ

ب - بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالْقَنَا يَقْرَعُ الْقَنَا  
ومَوْجُ المنايا حَوْلَهَا مُتَلَاطِمٌ

ومن عِزَّةِ الحلم :

أ - وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي  
بِأَصْعَبَ مِنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجِدَّ وَالْفَهْمَا

ب - رَأَيْتُكَ مُحَضَّ الحلمِ فِي مُحَضِّ قُدْرَةٍ  
وَلَوْ شِئْتَ كَانَ الْحِلْمُ مِنْكَ الْمُهَنَّدَا

هكذا يكتمل المجد الاجتماعي لكلا الطرفين في ملحمة  
الوصف الذاتي الأخلاقي مما يبوئهما مرتبة الكمال المنشود،  
والكمال بهذا التقدير صريح الاعتبار في شعر المتنبي فهو لنفسه :

- سَيَعْلَمُ الْجَمْعُ مِمَّنْ ضَمَّ مَجْلِسُنَا  
بَأَنَّنِي خَيْرٌ مِنْ تَسْعَى بِهِ قَلْدَمٌ

- وهو أيضا لسيف الدولة :

فَذَا الْيَوْمُ فِي الْأَيَّامِ مِثْلَكَ فِي السَّوَرَى  
كَمَا كُنْتَ فِيهِمْ أَوْحَدًا كَانَ أَوْحَدًا.

فالتفرد لهذا ولذاك مشحون بالتفضيل المطلق مما لا يبقى  
احتمالا لغير التطابق في الكمال.

فهذا إذن رصيد المعادلة المتكافئة :

المجد الاجتماعي	المتنبّي	سيف الدولة
النسب	+	+
الكرم	+	+
البطش	+	+
العزة الحلم	+	+
الكمال	+	+

أما إذا أتينا المتراجعة الأولى التي أسلفنا فنجدها :

سيف الدولة < المتنبّي

وعنصر التراجع يتجسّم في المجد السياسي إذ أوتي سيف الدولة السلطان، وظلّ المتنبّي يسعى إليه سعي الضمآن خلف السراب بل سعي سيزيف بصخره إلى تلّ الجبل لا يكاد يدركه حتّى يقع به الصخر إلى السّفح فيعاوده .

لذلك ظلّ مثل هذا البيت :

تَظَلُّ ملوكُ الأرض خاشعةً لــــه  
تُفَارِقُهُ هَلَكى وتلقاهُ سُجّداً

دون بديل، توفر لأحد طرفي الموازنة وافتقر إليه الطرف الآخر، معنى ذلك أن بيتنا هو جنيس الذي أسلفنا قد ظلّ دفين اللأوعي، مقبوراً في القوة، لم تنقأح له شرارة الخروج إلى الفعل، ولو كان له أن يكون لكان :

تَظَلُّ ملوكُ الأرض خاشعةً لــــنا  
تفارقنا هلكى وتلقان سُجّداً

فسيّف الدّولة - في هذا التّركيب المزدوج الثّنائيّ -  
يقوم للمتنبّي مقام المرآة يرى فيها نفسه كما كانت وكما كان  
يريد لها أن تكون من حيث تعكس المثل الأعلى لها.

فحصيلة المتراجحة سلب في العنصر «أ» وإيجاب في  
العنصر «ب».

المجد السياسيّ	المتنبّي	سيّف الدولة
السلطان	-	+
التراجع	-	+

أمّا المتراجحة الثّانية فتعكس آية ما سبق إذ تقوم نقيضة  
للمتراجحة الأولى وفيها أن :

المتنبّي < سيف الدولة .

ومدار هذا الرّجحان أن المتنبّي لئن لم ينقد زمام السّلطة  
السّياسيّة إلى مشيئته فلقد تربّع على إيوان الشّعْر فكان له به  
المجد الأدبيّ، وللشّعْر في الحضارة العربيّة شأن لولا الطّفرة  
السّياسيّة عند انفجار الامبراطوريّة الإسلاميّة لما رضى به الفرد  
العربيّ بديلاً. لهذا كلّ قام الشّعْر في موازنة المتنبّي مقام  
متنقّس التعويض، فهو الملاذ الذي يطمس به الشّاعر ثغرة  
النقص عند خيبة الأمل، وبديهيّ أن ينفرد المتنبّي بسلطان  
الشّعْر عند مواجهة طرف التّركيب الثّنائيّ:

أنا الذي نظَرَ الأعمى إلى أدبِي  
وأسمعت كلماتي مَنْ به صَمَمُ

وهو عين الإعجاز، لا الأدبيّ فحسب استنادا إلى تركيب اللفظ بالسّحر الحلال، ولكنّه الإعجاز في المضمون إذ بشعره «يبرىء الأعمى والأصم».

وهذا البيت شأنه شأن البيت في المتراجعة الأولى يظلّ دون بديل، تسنّى لأحد الطّرفين ولم يتسنّ للآخر، أي إن البيت البديل كان يمكن أن يكون عن سيف الدولة :

هُوَ الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدْبِيهِ  
وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتُهُ مَنْ بِهِ صَمَمٌ

فالشّعـر - وبه قوام المتنبي - جسر التوافق في مقابلة الرّجحان ينقض السّلب إذ يثبت للطّرف المقابل سلبا موازيا.

فمصاراة المتراجعة الثانية سلب في «ب» وإيجاب في «أ» بحيث يكون :

المجد الأدبي	المتنبي	سيف الدولة
الشعر	+	-
التراجع	+	-

هكذا يتبيّن لنا كيف أنّ الزوج «المتنبي - سيف الدولة» هو زوج يشكّل ثنائيا تكامليا بما يتعادل بينهما من التّكافؤ والرّجحان، وليس إلّا شعر أبي الطّيب نفسه بمضمونه الدّلالى ومنطوقه التنظيمى يهدينا إلى هذا التّكامل طالما أنّ كليهما يحمل في جداوله بصمة السّلب، فإذا تعاملت تعامل «السّطح» في علامة الضّرب مع بصمة السّلب في الآخر أنصبت إيجابا مطلقا :



$$(+) = (-) \times (-)$$

بهذا المنظور ومن هذا الموقع تتجذر شرعية معاملة المتنبي  
لسيف الدولة معاملة التعلق والاتحاد بما لا يتنافى ومنطق  
العشق المجرد، ولم يتجاف الشاعر لحظة عن هذا البوح رغم  
أنه كشف للباطن، وفي الكشف إثمار و«خيانة» :

إذا أردتُ كُفَيْتَ اللونَ صافيةً  
وجدتها وحيبُ القلبِ مفقودُ  
مالي أكتُمُ حباً قد برى جسدي  
وتدعي حب سيف الدولة الأمم

هذا العشق الصوفي إن هو إلا اتِّحاد التكامل إلى الانصهار  
كما لو :

سيف الدولة	المتنبي	
+	+	البعد الاجتماعي
+	-	البعد السياسي
-	+	البعد الأدبي
-	-	الحصيلة الفردية
		الحصيلة الثنائية

على هذا البناء نتبين كيف أن سلسلة علامات الإيجاب  
سواء تراكمت في علامة الجمع ( + ) أو تفاعلت في علامة  
الضرب ( x ) تظل إيجاباً، بينما تتجمع بصمات السلب فتنتج  
بالجمع سلباً، ثم تتفاعل في علامة الضرب حصيلة السلب

وحصيلة الإيجاب فلا ينتج إلا سلب ، وتلك مأساة المتنبي  
أنه يحمل النقص الذي قدر لآدم وبنيه ، فجهاذه جهاد الكائن  
البشري يرفض وضعه فينشد صفة الآلهة كمالا وإعجازا ،  
ولقد تحدت رؤى الشاعر في سعيه للكمال المنشود باسترجاع  
ما كان يرى نفسه حقيقا به ألا وهو المجد السياسي . فمرد  
إلهام المفارقة عند المتنبي كما أسلفنا جموح عنان الطموح إلى  
حدّ غدا معه مركبا من العلو يرفض به صاحبه الإقرار بالواقع  
والتسليم بالمفروض ، فهو إلهام شعري متمرد على الواقع لا  
يعرف الإذعان لذلك كان قطب الرّحى فيه الرّفص بكلّ إيهاءاته ،  
وقمّة الرّفص أن يتألّه الإنسان وبه تقزّز من آدميته :

- وإني لمن قوم كأن نفوسهم  
بها أنف أن تسكن اللحم والعظماء  
- إن أكن معجبا فعجب عجب  
لم يجد فوق نفسه من مزيد

\* \* \*

إنّ ما انتهينا إليه إلى حدّ الآن من تركيب ثنائيّ طاغ  
على المضامين الشعريّة في إلهامها وصورها الفنيّة قد ولّد نزعة  
إلى التّركيب الثّنائيّ على المستوى اللّغويّ سواء في حقل  
الدّلالات، الفرديّة منها والتّجميعيّة، أو في حقل النّغمات الإيقاعيّة .  
وأولّ مظهر من مظاهر التّركيب الثّنائيّ ما يمكن أن  
نصطلح عليه بالتّقابل المزدوج ، وهو أن يحمل البيت في  
بعضه أو كلّ عناصره ازدواج ثنائيّا سواء ازدواج تضادّ أو

ازدواج تطابق، وسواء كان ذلك دلاليًا أو إيجابيًا، ففي البيت  
التالي :

جزاء كل قريب منكم ملل  
وحفظ كل محب منكم ضغن

إذا ما فككناه حصلنا على خمسة أزواج، اثنان منها غير  
تمييزيين :

كل / كل،  
منكم / منكم،

وثلاثة منها تمييزية بالتطابق، وتطابقها ترادف يجعلها  
من مجال واحد :

جزاء / حفظ  
قريب / محب  
ملل / ضغن

بحيث يكون لدينا : تعائق سداسي ينحل إلى ثلاثة  
مثنى تتراعى أطرافها فتربطها نقطة محورية جامعة، فإذا أقمنا  
نقطاً عمودياً على مفصل المصراعين وقرنت كل زوج إلى زوجه  
حصلت على الشكل البياني المبين .

أما في قوله :

هو البحر غص فيه إذا كان ساكناً  
على التري واحذره إذا كان مزبداً

فإن التقابل المزدوج غير تام ولكنه أيضاً غير متعادل

الطرفين إذ يحصل لنا من مجموع البيت زوجان تمييزيان هما :

غص فيه ≠ واحذره

ساكننا ≠ مزبدا

وبحصول لنا زوج غير تمييزي هو :

إذا كان / إذا كان

ويبقى أخيراً عنصران غير مندرجين في العلاقات الثنائية  
وهما :

- هو البحر،

- على الدرّ،

بحيث يحصل لنا تعاظم رباعي بين الصدر والعجز،  
يطرح منه ما ازدوج بلا تمييز، ويبقى اثنان من المزدوجات  
إذا ربطنا بين أطرافهما حصلنا على مناظرة متناصفة بين الصدر  
والعجز.

غير أنّ محور التّقابل والانسطار منزاح عن نقطة الانتصاف  
مما يخلق إيقاعاً يجعل البيت إلى التّدوير أقرب، ويطيل في  
نفس البثّ الشعريّ كأنّما البيت كتلة متراصّة.

وعلى نفس المنوال تقريباً يرد البيت :

وذاك أنّ الفحول البيض عاجزة عن الجميل فكيف الخصية السّود  
حيث ينزاح مدار التّقابل إلى مطلع العجز فيربط تقابلياً  
الزّوجين :

الفحول ≠ الخصية



البيض بحـالـسود

وتبقى بقيّة عناصر البيت خادمة للدّلالة المشتركة دون  
أن تنفرّق إلى علاقات ثنائيّة .

وقد يتحوّل مدار التقابل إلى منتصف العجز تماما فلا  
يكون الصّدر إلّا مجالا افتتاحيّا لإبراز العلاقة التّقابليّة وذلك  
كما في :

صار الخصيّ إمام الآبقين بهـا  
فالحـرّ مُستعبـدٌ والعبد معبودٌ

وتتكاثف في هذا العجز روابط العناصر تقابلا وتطابقا  
على النحو التّالي :

أ - الحـرّ بحـالعبد

مستعبـد بحـمعبود

ب - الحـرّ // العبد (في البنية اللّغوية فكلاهما صفة  
مشبهة أو في حكمها).

مستعبـد // معبود (كذلك، إذ كلاهما اسم مفعول)

ج - الحـرّ ع معبود

مستعبـد ع عبد

فيكون تظافر العبارتين على نمط التّداخل المقلوب : بعض  
الأوّل في بعض الثّاني، وآخر الثّاني في طرف الأوّل، وبين  
العبارتين محور وسط يوزّع التّناظر فضلا عن تقابل الشّحنات  
الدّلاليّة وتكاملها إيجابا وسلبا كما سيأتي.

أما المظهر الثاني من مظاهر التركيب الثنائي فيتمثل في ظاهرة التوازي سواء أكان ذلك من توازي الكتل الدلالية والمجموعات اللغوية أم من توازي العناصر اللغوية الفردية . وبموجب هذه الظاهرة يرد البيت الشعري على أحد نمطين ، إما صدره مواز لعجزه من حيث إنهما يحملان دالتين متوافقتين أو متكاملتين ، وإما يرد البيت متجمعة فيه عناصر مترابطة متلاحقة يرد بعضها الآخر أو ينوعه خدمة لحقل دلالي معين مبسوط .

فمن النمط الأول قوله :  
وَلَا أَقِيمُ عَلَى مَالٍ أَذْلُ بِهِ  
وَلَا أَلْدُ بِمَا عَرَضِي بِهِ دَرْنُ

حيث تتوازي العناصر :

أقيم // ألد (دلاليًا)

ألد // أذل (نغميًا)

أذل // درن (إيحائيًا)

ويتوازي بالمغايرة العنصران :

مال // عرض

ويتوازي أخيرا بالتطابق :

ولا ... به // ولا ..... به

ومن نفس النمط أيضا قوله :

على قدرِ أهل العزم تأتي العزائمُ  
وتأتي على قدرِ الكرام المكارمُ

فكلا المصراعين يداخل الآخر في الدلالة ويلابسه في  
البنية الشعرية والتركيب اللغوي بحيث يتوازى بالتطابق :

على قدر // على قدر

تأتي // تأتي

ويتوازى بالبناء المقطعي الاشتقائي وهو ما يفضي إلى  
تطابق عروضي :

العزائم // المكارم

كما يتوازيان بالدلالة الحافة إذ العزيمة مكرمة بوجه  
من الوجوه.

ويتوازى باقتضاء السياق كل من :

أهل العزم // الكرام

غير أن الشاعر قد فرّق التوازي الذي قام البيت عليه  
بين :

تأتي // تأتي.

على قدر // على قدر

بكسر في التنظيم والمدلول، فأما الذي في التنظيم فيخص :

العزائم / المكارم.

وأما الذي في المدلول فيخص كما أسلفنا :

أهل العزم / الكرام .

بدل :

أهل العزم // أهل الكرم .

العازمون // الكرام .

وأما أنَّه في الثاني في موضوع التَّوَازِي فيخَصُّ جميع العناصر اللُّغَوِيَّة ، والملاحظ أنَّ هذا التَّجميع يستقطبه عنصر مولد فاعل متحكِّم في بنية البيت عموماً ، والطَّرِيف في الإلهام الشُّعْرِي أنَّ العنصر المستقطب يتجول بين طرفي البيت سعياً إلى الموقع الحساس المثير ، فهو مرَّة في طبيعة الصدر :

بِمَ التَّعْلُّ لا أَهْلٌ ولا وَطَنٌ

ولا نَدِيمٌ ولا كَأْسٌ ولا سَكَنٌ

بحيث إنَّ العناصر المتلاحقة لا رابط بينها سوى أنها تجيب عن التَّساؤل المطلق المحدّد لبنية البيت «بِمَ التَّعْلُّ» ، فهو لذلك يستقطبها فرادى كما لو كان العنصر المولد مركز دائرة شعاعيَّة شمسيَّة ، ووقع هذه البنية أنها تجعل النفس الشُّعْرِيَّ شديد التَّصاعد بطيء التَّنازل إذ يبلغ البيت نبرته التَّغميَّة منذ مطلعته ثم يتدرّج انحداراً إلى أن يبلغ سفح النِّبْرَة مع خاتمته .

وقد يرد العنصر المولد المستقطب في مؤخِّرة البيت مع رجوع ختاميّ طفيف كما في :

أَمِينًا وَإِخْلَافًا وَغَدْرًا وَخِسَّةً

وَجُبْنًا أَشْخَصًا لُحْتَ لِي أُمَ مَخَازِيَا



فإذا أحللنا العنصر المولّد مركز دائرة الاستقطاب وجدنا :  
أنّ البنية اللغويّة من شأنها أن تطيل نفس الصعود في  
البثّ الشعريّ فلا يبلغ مداه إلّا والبيت يكاد ينتهي إلى تمامه  
فيقع تنازل فجئيّ هو بمثابة السقوط الحرّ فتقع عندئذ النبرة  
الشعريّة على مؤخّرة البيت .

وقد يرد العنصر المولّد متوسّطاً بنية البيت فيحدث  
إيقاعاً معتدلاً متكافئاً الطرفين يكون فيه الاستقطاب بمثابة  
محور الانتصاف كما في :

الخيلُ واللّيلُ والبيداءُ تعرفنّني  
والسيفُ والرمحُ والقِرطاسُ والقَلَمُ

وفي هذا البناء تنزل دائرة الاستقطاب منزلة المركز  
المنظّم لانشطار التّركيب الشعريّ .

وبديهيّ أن يبنى الإيقاع النّغميّ على التّوازن المتكافئ  
بحيث تتبوّأ النبرة منتصف البناء فيتكوّن مثلث متساوي  
الضلعين، ويكون الصّعود متدرّجاً تدرّج التنازل .

أمّا المظهر الثّالث من مظاهر التّركيب الثّنائيّ فيتمثّل في ظاهرة  
تفاعل العناصر الجزئيّة إيجاباً وسلباً ، وصورة ذلك أن البيت  
الشعريّ عند المتنبيّ كثيراً ما يشحن متناقضات فيشتدّ ضغطها بما  
يولّد شحنة نهائيّة هي إمّا إقرار لمبسوط أو نقض لمفروض .

على أن مبدأ ممارسة تعامل الشّحنات هو من الدقة بحيث  
يقتضي اعتبار المجال الدّلاليّ : الصّريح منه والضمّنّيّ ، كما  
يقتضي الاحتكام إلى السّياق بما يفضي إليه من دلالات حافّة .

ومع ذلك فقد تتلبس الطاقة الإيجابية أو السلبية بالطاقة الحيادية التي هي درجة الصفر.

فلو عدنا إلى بيت أسلفناه في عنصر التقابل المزدوج :

صار الخصي<sup>١</sup> إمام الآبقين بها  
فالحر مستعبد والعبد معبود<sup>٢</sup>

للاحظنا أن التركيب الثنائي منتظم إيجابا وسلبا بحيث :

الخصي <sup>١</sup> -	}
إمام +	
الحر <sup>٢</sup> +	}
مستعبد -	
العبد -	}
معبود +	

فإذا اعتبرنا أن كل زوج من هذه الأزواج الثلاثة هو في تفاعل داخلي بحيث يرضخ إلى علامة الضرب (x) كانت حصيلة كل زوج سلبا متأتيا من ضرب موجب في سالب بحيث يكون :

الخصي <sup>١</sup> -	}	أ
إمام +		
الحر <sup>٢</sup> +	}	ب
مستعبد -		

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{العبد} \leftarrow - \\ \text{معبود} \leftarrow + \end{array} \right\} \text{ج}$$

فإن نحن استطرَدنا متتبعين حصيلة البيت رجعنا إلى مبدأ التراصّف من حيث إن البيت كتل دلاليّة متجمّعة وطبّقنا قاعدة الضّم فتكون حصيلة الجمع بين العناصر السّلبية الثلاثة سلبيًا نهائيًّا ، وهو محطُّ رحال البيت مضمونا ومنطوقا :

$$\left\{ \begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} \text{الخصي} \leftarrow - \\ \text{إمام} \leftarrow + \end{array} \right\} \text{أ} \\ \\ \left\{ \begin{array}{l} \text{الحرّ} \leftarrow + \\ \text{مستعبد} \leftarrow - \end{array} \right\} \text{ب} \\ \\ \left\{ \begin{array}{l} \text{العبد} \leftarrow - \\ \text{معبود} \leftarrow + \end{array} \right\} \text{ج} \end{array} \right\}$$

فيكون البيت :

صار الخصيُّ إمام الآبقين بها فالحرّ مستعبد والعبد معبود

$$\begin{array}{ccccccc} + & - & 0 & - & + & 0 & 00 & 0 & + & - & 0 \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ & & & & & & & & & & - \end{array}$$

فالحصيلة السّلبية (-) عقلنة رياضيّة لمفهوم الهجاء في المتصوّر الأدبيّ وقد ورد البيت هجاء ، مثلما أنّ الحصيلة الإيجابية قد تعقلن مفهوم الفخر أو المدح ففي البيت :



ولا أقيم على مال أذلُّ به — ولا ألدُّ بما عرضي به درن



وقد تنشعب العناصر الضاغطة في البيت إيجابا وسلبا لتحدث الصدمة المتغيرة كما في الشكوى وهي «رثاء» للذات الحاضرة :

قليلٌ عائدي سقيمٌ فـؤادي  
كثيرٌ حاسدي صعبٌ مرامي

فلدينا إذن :

قليل	⇐ -	حسب معيار الكم،
عائدي	⇐ +	إذ هو منشود المريض،
سقيم	⇐ -	وهو رمز المرض موضوع الشكوى،
فؤادي	⇐ 0	
كثير	⇐ +	
حاسدي	⇐ -	
صعب	⇐ +	إذ كرّس اللفظ على سلم التقييم للدلالة على الرّفعة وعلوّ الشأن، على أنّ اللفظ نفسه قد يمحّضه سياق آخر إلى السّلب كما لو قلنا «مسلك صعب» في معناه المادّي كالطريق في الجبل.

رامي ⇐ + وهو غائيّة الطّموح المنشود

عندئذ نتبيّن كيف تحدث الكتل الثلاث الأولى شحنات  
سلبية بالتعامل حسب علامة الضرب ( x )



قليلٌ عائدِي      سقيمٌ فؤادي      كثيرٌ حاسدي

$\begin{array}{c} + \\ \text{---} \\ - \end{array}$

$\begin{array}{c} 0 \\ \text{---} \\ - \end{array}$

$\begin{array}{c} + \\ \text{---} \\ - \end{array}$

ثم ندرك كيف تتجمع الكتل الثلاث لتفرز سلبيًا حسب  
تكتل الإضافة (+) وندرك من ناحية أخرى كيف تنتج الكتلة  
الرابعة إيجابيًا :

صعب مرامي

$\begin{array}{c} + \quad + \\ \text{---} \\ + \end{array}$

فإذا تضاربت الكتل الثلاث الأولى مع الكتلة الرابعة حصل  
السلب، وهو مدار الشكوى ورثاء النفس :

قليل عائدِي      سقيم فؤادي      كثير حاسدي      صعب مرامي

$\begin{array}{c} + \quad + \\ \text{---} \\ + \end{array}$

$\begin{array}{c} + \\ \text{---} \\ - \end{array}$

$\begin{array}{c} - \\ \text{---} \\ + \end{array}$

$\begin{array}{c} - \\ \text{---} \\ + \end{array}$

~~~~~

~~~~~

\* \* \*

تلك نماذج من التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي  
ولدها - حسب ما صادفنا عليه - التركيب التقابلي في المضامين  
المجسدة خارج الشعر والمضمّنة إيّاه، وما سقنا ما سقناه. إلا مقارنة،  
وحدّ المقاربة أن يعتمد منهج علمي لا يشك في صلاحه ذاتيًا  
ولكن لا يجزم بخصب نتائجه سلفًا عند تطبيقه في الظرف

المعين للممارسة ، على أننا قد نتجراً على تقرير أن التركيبات  
البنائية في شعر المتنبي لا يمكن أن يحكم سرّ شعريتها إلا من  
موقع إن لم يكن لسانياً محضاً ، فلا أقلّ من أن يحتكم إلى المنظور  
اللغوي بعناصره الموضوعية وتشكيلاته العقلانية .

كذا يتسنى استقراء الخصائص الفنية أو ما يصطلح  
عليه جزافاً بالأسلوب الشعري ، وكذا يمكن استعراض عينات  
من المحاكاة النغمية كما في :

كَفَى بكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا  
وَحَسِبُ الْمُنَايَا أَنْ يَكُنْ أَمَانِيَا

أو في :

بِنَاهَا فَأَعْلَى وَالْقَنَا يَقْرَعُ الْقَنَا  
وَمَوْجُ الْمُنَايَا حَوْلَهَا مِتْلَاطِمُ

وكذلك استعراض ظاهرة التقييد الداخلية أو ما اصطلح  
عليه البلاغيون بالترصيع كما في :

أ) فِي تَاجِهِ قَمَرٌ فِي ثُوبِهِ بَشِيرٌ  
فِي دِرْعِهِ أَسَدٌ تَدْمِي أَظْفَرُهُ

ب) قَلِيلٌ عَائِدِي سَقَمٍ فَوَادِي  
كَثِيرٌ حَاسِدِي صَعْبٍ مَرَامِي

ج) أَنَا تَرَبُّ النَّدَى وَرَبُّ الْقَوَافِي  
وَسِيْهَامُ الْعِدَى وَغِيْظُ الْحَسُودِ

د) بضربِ أتيِ الهاماتِ والنَّصرُ غائبٌ  
وصار إلى اللَّبَّاتِ والنَّصرُ قسَادِ

\* \* \*

## إفصل الثالث مع الجـاحظ

«البَيَّان وَالتَّبْيِين»

بكين منهج التأليف  
ومقاييس الأسلوب





## مع الجاحظ

« البيان والتبيين » بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب

أسس تقييم جديد :

يتبوأ الجاحظ في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية منزلة مزدوجة : هي منزلة تاريخية شهد له بها معاصروه ومن تبعهم من أعلام الفكر العربي الإسلامي، ثم هي منزلة حضارية وثائقية إذ ما فتئت كتبه تمتد الدارسين المعاصرين بمعين من الاستقرارات والتحليلات والاستنباطات قد يعسر علينا اليوم إدراجها ضمن مسالك الاختصاص في المعرفة البشرية حسب متصوراتنا الذهنية المعاصرة، ففي مؤلفات الجاحظ مادة لمن يؤرّخ للفرق الدينية والمذاهب الفلسفية والتيارات « الإيديولوجية »، وفيها كذلك مادة تخصّ الباحث في خصائص التفكير العربي منذ ازدهار حضارته العباسية فضلا عما في تلك المؤلفات من مادة غزيرة لمؤرخي الأدب والنقد وسائر العلوم اللسانية والجمالية، ولعلّ هذه الغزارة مع التنوع والشمول هي التي دفعت بعض الباحثين المحدثين إلى اعتبار الجاحظ رائد مدرسة أطلقوا عليها اسم المدرسة الإنسانية مع ما في المصطلح

من أبعاد تعاطفية ذات منزع أخلاقي. ولعلنا لا نجازف إن نحن اعتبرنا أن الجاحظ خير من مثل في تاريخ الحضارة الإسلامية التيار الشمولي في دراسة الظواهر المتصلة بالإنسان، وهو التيار الذي استقرت اليوم أسسه فغدا مزيجا من التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأجناس البشرية وعرف في المدرسة الأمريكية بالانثروبولوجيا.

\* \* \*

والمصادر التي ترجم فيها أصحابها للجاحظ تكاد تجمع على أنه توفي سنة ٢٥٥هـ ولكنها مختلفة في تحديد سنة ميلاده إلا أنها تتفق على حصرها في العقد السادس من القرن الثاني بين سنتي ١٥٠هـ و١٥٩هـ<sup>(١)</sup>. فالجاحظ قد عاش إذن في النصف الثاني من القرن الهجري الثاني والنصف الأول من القرن الثالث وهي فترة واكبت نمو الدولة العباسية فاكتمالها فازدهارها حين أصبحت الحاضرة الإسلامية معينا خصبا لتمثل التيارات الفكرية الأجنبية على اختلافها وتباينها.

\* \* \*

ولئن كان كتاب «الخيوان»<sup>(٢)</sup> خير ما يمثل المصنفات

---

(١) ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، مطبوعات دار المأمون - مصر (ج ١٦ ص ٧٤) .  
الشريف المرتضي : أمالي المرتضي . ط ١ . دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٥٤ ،  
(ج ١ - ص ١٩٤) .

أبو البركات الأنباري : نزهة الألباء في طبقات الأدباء . تحقيق عطية عامر ، ط ٢  
ستوكهولم ١٩٦٢ . (ص ١١٨ - ١٢٠) .

الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد - دار الكتاب العربي - بيروت (ج ١٢ ص ٢١٢ - ٢٢٠) .

(٢) نجيل على الطبعة الثانية ، تحقيق عبد السلام محمد هارون - القاهرة - ١٣٥٧هـ .

العلمية لدى الجاحظ فإن كتاب «البيان والتبيين»<sup>(٣)</sup> يجسم قطب التأليف الأدبي، بل به أولاً، ولبعض الكتب الأخرى ثانيا عرف الجاحظ الأديب، ويبدو من المسلّم به أن الجاحظ ألف كتاب «البيان والتبيين» في أخريات حياته، إلا أن الدارسين ولا سيما المحققين منهم يتساءلون بشيء من الحيرة عن نسبة هذا الكتاب زمنياً إلى كتاب الحيوان<sup>(٤)</sup>، فالجاحظ يذكر في كتاب الحيوان (٤-٢٠٨) كيف أصيب بمرض الفالج - وهو يؤلف كتابه ذاك - وكيف اشتدّ وقع الداء عليه حتّى كاد يحول دون إتمامه، ثم إن بعض المصادر تذكر من جهة أخرى أنه أصيب بالفالج في آخر حياته<sup>(٥)</sup> غير أننا نرى الجاحظ مع ذلك كلّه يذكر في «البيان والتبيين» كتاب الحيوان في ثلاثة مواضع متفرقة :

أ - في حديثه عن اقتلاع الثنايا حيث يقول «وفى هذا كلام يقع في كتاب الحيوان» (١-٦٠).

ب - عند حديثه عن وصف الشعراء لزينة النساء : «وهذان أعميان قد اهتديا من حقائق هذا الأمر إلى ما لا يبلغه تمييز البصير، ولبشار خاصّة في هذا الباب ما ليس لأحد، ولولا أنه في كتاب

---

(٣) الطبعة الثالثة ، نفس المحقق ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٤) انظر : مقدمتي المحقق إلى كلا الكتابين ، على أن بعض الدارسين يتجاوزون الوقوف عند هذا المشكل مع جزم مسبق بتأخر البيان عن الحيوان وهو إقرار لا يخلوا من مجازفة .

انظر : عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربية - لبنان ١٩٧٠ ، ص ٥٨ .

(٥) تاريخ بغداد ، ج ١٢ ، ص ٢١٤ .

انظر أيضا ابن العماد الحنبلي : شذرات الذهب ، القاهرة ١٣٥٠ هـ (ج ٢-ص ١٢٢).

الحيوان أليق وأزكى لذكرناه في هذا الموضع». (١-٢٢٥).

ج - «كانت العادة في كتاب الحيوان أن أجعل في كل مصحف من مصاحفها عشر ورقات من مقطّعات الأعراب ونوادير الأشعار (...) فأحببت أن يكون حظّ هذا الكتاب في ذلك أوفر إن شاء الله» (٣-٣٠٢).

ومقابلة هذه المعطيات بعضها إلى بعض تستوقف الباحث قليلا قبل الاستنتاج، ولا شك أن حيرة المحققين تعزى إلى أنهم يحاولون أن يفصلوا فصلا زمنيا واضحا بين فترات تأليف الجاحظ لكتبه منطلقين في ذلك من فرضية «ما قبلية» بموجبها لا يقبلون ازدواج مصنفين في فترة زمنية ما : كلياً أو جزئياً، ونحن نميل إلى القول بأن الجاحظ قد بدأ في تأليف الحيوان مبكراً ثم إنه شرع في تأليف «البيان والتبيين» ولما يتم الكتاب الأول، فيكون الكتابان قد اشتركا في فترة زمنية هي تلك الفترة التي حلّ بالجاحظ فيها داء الفالج. ولعل النصّ الوارد في البيان (١-٢٢٥) يدلُّ على أن الجاحظ يتحدث عما يعتزم ذكره في كتاب الحيوان أكثر ممّا يدلُّ على أنه ذكره بعد.

فإذا سلّمنا بأن «البيان والتبيين» هو من آخر ما ألف الجاحظ أدركنا ما له من قيمة نوعية يميّز بها عن سائر مؤلفاته، فهو حصاد عمر طويل انقضى في البحث والتصنيف، وهو ثمرة تمثل ثقافيّ طويل المدى وتجريد فكريّ بعيد الأغوار، أمّا موضوع الكتاب فهو - كما تملّيه مبدئياً عبارة «البيان والتبيين» - بحث في خصائص التعبير البيّن، أي في صناعة

الكلام ، وما تمتاز به اللغة من طاقات الإبداع والإفصاح .  
والكتاب قد صنّعه ، إلى جانب النوازع الفنيّة الأدبيّة ، دوافع  
علميّة مذهبية إذ يبدو أن المتكلمين - والجاحظ أحد أعلامهم -  
قد كانوا أشدّ الناس عناية بخصائص الكلام البليغ لاعتمادهم  
على صياغة اللفظ وأفانين تصريفه في مناظراتهم ومساجلاتهم .  
واللكتساب غاية لعلّها هي التي حرّكت الجاحظ إلى تأليفه  
وتتمثّل في الرّد على الشّعوبية ردّا صريحاً ، وضمناً في أغلب  
الأحيان فقصّد بذلك إلى إبراز الطابع الذي انفردت به حضارة  
العرب فتميّزوا به عن غيرهم من ذوي الحضارات الأخرى  
ولا سيّما الفارسيّة منها . وما هذه السّمة المميّزة إلا « البلاغة  
والفصاحة » .

ولا شكّ أنّ انبناء كتاب « البيان والتبيين » على هذه  
النزعة الدّفاعيّة هو الذي يوّاه منزلة مرموقة لدى مؤرّخي العلوم  
اللّغوية والأدبيّة فاعتبر الجاحظ بذلك - وما زال - « مؤسس  
علم البلاغة العربيّة » على ما في ذلك من عفوّة في الاستخلاص  
توهم بضرب من التّولّد التلقائيّ في نشأة العلوم <sup>(٦)</sup> .

والناظر في مادّة الكتاب يدرك أنّها نسيج مزدوج : هي  
منتقيات تحرّبية إسلاميّة تتخلّلها تعليقات واستطرادات شخصيّة .  
وهكذا ينطلق الجاحظ من نصوص أدبيّة ودينيّة - شعريّة  
ونثريّة - فيحاول أن يصوغ لنفسه نظريّة في « البلاغة » .

---

(٦) انظر : شوقي ضيف : البلاغة ، تطور وتاريخ . ص ٥٧-٥٨ .

عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربيّة ، ص ٥١ .



ولئن كان حظُّ «البيان والتبيين» في إرساء قواعد علم  
البلاغة غير قليل فإنَّ حظَّه الأوفر إنما استقاه من كونه كتاب  
أدب ولا يكاد أحد من القدماء أو المحدثين - نصيرا لأبي عثمان  
أو خصيما عليه - يشكُّ في شرعية هذه المنزلة الجاحظية في  
بلورة مفهوم «الأدب» عند العرب حتى أصبحت شهادة ابن  
خلدون في ذلك رمزا لحقيقة عرفية قارة . فإذا ما تساءل الدارس  
المعاصر عن مقومات هذه المنزلة «المطلقة» دون أن يشكَّ سلفا  
في شرعيتها جزم بأنَّ كتاب «البيان والتبيين» إنما حدّد مفهوم  
الأدب بمنهج قبل كلِّ شيء حتى أصبح نموذج العرب في  
منهج التأليف الأدبي استطرادا، وتحرّرا من قيود وحدة المواضيع .  
والغاية القصوى في كلِّ ذلك لا «الأخذ من كلِّ شيء بطرف»  
بل تقديم شتات الأطراف من كلِّ الأشياء تقديما مزيجا خليطا  
مما قد يتراءى للقارئ المعاصر ضربا من «الفوضى»، فإذا  
جلَّ النُّقاد قديما وحديثا يسلّمون بأنَّ ذلك المسلك في التأليف  
هو أسّ من أسس الأدب العربي .

والاستقراء الموضوعي لحكم هؤلاء النُّقاد يفضي إلى  
حقيقة واحدة هي أنهم، قدماء ومحدثين، يسلّمون بأنَّ الجاحظ قد  
قصّد إلى ذلك المسلك قصدا (٧) ، وهذا التقدير على وجه التحديد

(٧) انظر : المسعودي : مروج الذهب (ج ٤ - ص ٤٧) .

ابن رشيق : العمدة (ج ١ - ص ٢٢٧) .

مصطفى الشكعة : « مناهج التأليف عند العلماء العرب : قسم الأدب »

بيروت ١٩٧٣ ص ١٧٣ - ١٧٤ .

عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربية ، ص ٥٣ . ولم يشذَّ المستشرق

شارل بالّا عن هذه النظرية - انظر فصله في دائرة المعارف الإسلامية (اللسان

الفرنسي) الطبعة الجديدة (المجلد ٢ - ص ٣٩٧) حيث يبرز ذلك بعبارة

« الفوضى المقصودة » .

هو الذي يتراءى لنا نوعاً من التفسير التوفيقيّ اللاحق بعد الحدث، فنحن ما إن نتجاوز الأحكام الخارجية التي سنّها القدماء وغير القدماء حتى نفتنح بأنّ النقد الباطنيّ للكتاب يفضي بنا إلى الجزم بعفويّة تلك الظاهرة، بل لعلّه يسمح لنا بأن نزعّم أنّ الجاحظ لو استطاع أن يصنّف كتابه تصنيفاً أكثر إحكاماً لما تردّد في ذلك، وإنّنا لا نكاد نشكّ أنّه قد حمل على ذلك المسلك وهو راغب عنه !.

إنّ أوّل ما يطالعنا به كتاب «البيان والتبيين» هو أنّ لصاحبه إحساساً واضحاً بضرورة إدراك منهج محكم إحكاماً نهائياً، فهو فضلاً عن تقسيم كتابه إلى أجزاء مقصودة الفواصل، ثمّ إلى أبواب صريحة الحدود، يضع لجلّ الفصول عناوين فيها من التجريد والشمول ما يجعلها محرّكا دلاليّاً لكلّ المادّة في الحامل للعنوان كما في «باب البيان» (١-٧٥) وكما في «باب القول في المعاني الظاهرة باللفظ الموجز» (١-٢١٠) ثمّ إنّ المؤلّف على بينة من دقائق الأبواب التي يعتزم طرقها قبل أن يصل إليها من قريب أو بعيد، والمواطن في ذلك عديدة متشابكة لعلّ الوقوف على بعضها يصرّ من أمرها ما نستدلّ به على مستندها المنهجيّ دون استقصاء شواردها.

فمن ذلك قوله: «ومن الخطباء الشعراء علي بن إبراهيم ابن جبلة بن مخزّمة، ويكنّى أبا الحسن، وسنذكر كلام قس ابن ساعدة وشأن لقيط بن معبد، وهند بنت الخسّ وجمعة بنت حابس وخطباء إياد إذا صرنا إلى ذكر خطباء القبائل إن شاء الله.» (١-٥٢) وقوله: «وإذا صرنا إلى ذكر ما يحضرنا من تسمية

خطباء بني هاشم وبلغاء رجال القبائل قلنا في وصفهما على حسب حالهما والفرق الذي بينهما، ولأننا عسى أن نذكر جملة من خطباء الجاهليين والإسلاميين والبدويين والحضرين، وبعض ما يحضرنا من صفاتهم وأقذارهم ومقاماتهم». (١-٩١)، وقوله : «وهذا الباب يقع في كتاب الجوارح، وهو وارد عليكم إن شاء الله بعد هذا الكتاب» (١-٩٤، ٩٥) (٨).

على أن الجاحظ لا يبدو فحسب واعيا بتصنيف أبوابه كما في قوله : «وإنما نقول في كل باب بالجملة من ذلك المذهب وإذا عرفتم أول كل باب كنتم خلقاء أن تعرفوا الآخر بالأوائل والمصادر بالموارد». (٢-٣٠) وإنما هو واع بدوافع هذا التصنيف مما يبرز صريحا في بعض المواطن : «وكان في الحق أن يكون هذا الباب في أول هذا الكتاب ولكننا أخرناه لبعض التدبير». (١-٧٦).

ويطفو هذا الوعي المنهجي على سطح التأليف فيتجاوز مادة الكتاب الواحد مما كان الجاحظ بصدد تأليفه ليصبح وعي المقارنة بمادة بعض كتبه الأخرى (٩).

\* \* \*

تلك بعض أبعاد إدراك الجاحظ لضرورة انبناء كتابه على منهج عقلاني إلى حد بعيد وهو ما يثبت لنا سعيه إلى إحكام

---

(٨) قارن ذلك بما ورد في كتاب الحيوان (ج ٥-ص ١٥٤-١٥٦).

(ج ٦-ص ٦٠٥، ٦٠٧).

(٩) راجع (ج ١-ص ٢٢٥).

التصنيف بما يرتضيه أولاً، وبما يمكنه من تشريك القارئ في تمثله إلى حد الاقتناع ثانياً، غير أن لهذا الوعي حدوداً تجعله إلى الإدراك الغامض أقرب منه إلى الأحكام التفصيلية، فذاك الجاحظ نفسه - وقد رأيناه يستنكف من أن يورد في «البيان والتبيين» خبراً ذكره في كتاب «الحيوان» مصرّحاً بأن السبب في ذلك إنما هو اجتناب التكرار - نراه في كل كتابه لا يكاد يجاوز بضع الصفحات حتى يكرر خبراً أو حديثاً أو شعراً وحتى النوادر والملح مما إذا تكرر فقد سمته المميّزة وغايته المنشودة، وإذا رجعنا إلى بعض مواطن التكرار وفحصنا المسافات الفاصلة بينها من حيث المجال الدلالي العام للأثر كدنا نجزم أنه تكرر «لا إرادي».

ففي الصفحة السابعة من الجزء الأول يورد الجاحظ خبراً عن ابن البختكان الحكيم الفارسي الذي نعلم أنه راوي قصة كليله ودمنة وكيف ترجم من كتب الهنود، فيقول: «وقيل لبزر جمهر بن البختكان الفارسي: أي شيء أستر للعي؟ قال: عقل يجمّله، قالوا: فإن لم يكن له عقل. قال: فما يستره، قالوا: فإن لم يكن له مال. قال: فإنخوان يعبرون عنه، قالوا: فإن لم يكن له إخوان يعبرون عنه، قال: فيكون عيباً صامتاً، قالوا: فإن لم يكن ذا صمت. قال: فموت وحي خير له من أن يكون في دار الحياة».

ثم يعاود الجاحظ الخبر في (ص ٢٢١) من الجزء نفسه. بما لا يختلف إلا في بعض جزئيات الصياغة مما يدل على أنه لم يكن يحتكم



إلى جذاذات مكتوبة أو قصاصات مبنية وإنما سنده الرئيس ذاكرته .

يقول أبو عثمان : « وقال كسرى أنو شروان لبزر جمهر :  
أي الأشياء خير للمرء العي ؟ قال : عقل يعيش به ، قال : فإن لم  
يكن له عقل ؟ قال : فإخوان يسترون عليه ، قال : فإن لم يكن له  
إخوان ؟ قال : فما ليتحجب به إلى الناس ، قال : فإن لم يكن له مال ؟  
قال فعى صامت ، قال : فإن لم يكن له ؟ قال : فموت مريح . »

وكذلك يفعل الجاحظ بشعر في وصف جارية لکناء أورده في  
الجزء الأول مرتين بفوارق عارضة لم تكن مقصده من التكرار ،  
وإنما الأمر على ما نتبين ترديد غير واع لبعض ما في مخزون  
الحافظة : الحاملة بحمل الموسوعات ، والمنطلقة انطلاق التدوين  
والروايات (ص ٧٣) « وقال بعض الشعراء في أم ولد له ، يذكر لکنتها :  
أول ما أسمع منها في السحر تذكيرها الأنثى وتأنيث الذكر  
والسوءة السوءاء في ذكر القمر . »

وفي صفحة ١٦٥ :

« وقال الشاعر يذكر جارية له لکناء :

أكثر ما أسمع منها بالسحر تذكيرها الأنثى وتأنيث الذكر  
والسوءة السوءاء في ذكر القمر . »

وإذا تواجدت هذه الظاهرة بين دفتي الجزء الواحد من  
« البيان والتبيين » فلأن ترد متراوحة بين جزء وآخر أولى ، وهو  
ما لا يعدمه الفاحص بالمقارنة . من ذلك ما جاء (١-٢٧٥) :  
« أبو الحسن قال : سمعت أبا الصعدي الحارثي يقول :



كان الحجّاج أحرق، بنى مدينة واسط في بادية النبط ثمّ حماهم دخولها، فلمّا مات دلفوا إليها من قريب.

وما جاء (١٨-٤) :

«قال أبو الحسن: سمعت أبا الصّعدى الحارثى يقول : كان الحجّاج أحرق، بنى مدينة واسط في بادية النبط ثم قال لهم : لا تدخلوها، فلمّا مات دبّوا إليها من قريب».

وكلّ الفوارق لا تعدو توازنا بين مترادفين، أو مقابلة بين مقدّم ومؤخّر على حدّ ما في الخصال التي يكون قبورها في بعض النّاس أشدّ من قبورها في الآخرين يورد الجاحظ من أمرها في مضربين متباعدين، أولهما بقوله (٩٦-٤) :

«وكانوا يقولون : عشرة في عشرة هي فيهم أقبح منها في غيرهم : الضيق في الملوك، والغدر في ذوي الأحساب، والحاجة في العلماء، والكذب في القضاة، والغضب في ذوي الأبواب، والسّفاهة في الكهول، والمرض في الأطبّاء، والاستهزاء في أهل البؤس، والفخر في أهل الفاقة، والشّع في الأغنياء.»  
وثانيهما بقوله (٢٤٦-٣) : «وقالوا : عشر خصال في عشرة أصناف من النّاس أقبح منها في غيرهم، الضيق في الملوك، والغدر في الأشراف، والكذب في القضاة، والخديعة في العلماء، والغضب في الأبرار، والحرص في الأغنياء، والسّفه في الشيوخ، والمرض في الأطبّاء، والزّهو في الفقراء، والفخر في القراء.»  
وما بين النّصين من فروق دلالية ولغويّة يؤكّد ما نزعناه من تلقائيّة التدوين وعفويّة تعامل حضارة الحفظ والذاكرة مع فجر حضارة القلم والصّحائف.

على أن مواطن التكرار كثيرا ما تتقارب تقاربا غريبا لا يفسره إلا كونه غير إرادي، ففي مسافة ما بين ثلاث صفحات نقرأ: «وقيل لابن المقفع في ذلك، فقال: الذي أرضاه لا يجيئني، والذي يجيئني لا أرضاه» (١-٢٠٨)، ونقرأ: «وقيل لابن المقفع: ألا تقول الشعر؟ قال: الذي يجيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني.» (١-٢١٠).

وفي موطنين آخرين لا يفصل بينهما أكثر مما فصل السابقين يرد: «أوصى عبد الملك بن صالح ابنا له فقال (...). لا يكبرن عليك ظلم من ظلمك فإنه إنما سعى في مضرتة ونفعك.» (٤-٩٤)، ثم يرد: «وقال عبد الملك بن صالح: لا يكبرن عليك ظلم من ظلمك فإنه إنما سعى في مضرتة ونفعك.» (٤-٩٦).

وأغرب من هذا وذاك أن يتكرر الخبر على مسافة أسطر هي دون العشرة عددا، فيرد ذكره في موضعين متقاربين كأشد ما يكون التقارب، صادف أن أخرجتهما الطباعة على صفحتين متعاقبتين، وليس بعيدا من الظن أن يكون الجاحظ قد حبر الخبر مرتين على صحيفة واحدة مما كان يخط عليه.

يقول (١-٣٦): «وقد كانت لشعة محمد بن شبيب المتكلم، بالغين، وكان إذا شاء أن يقول عمرو، ولعمري وما أشبه ذلك على الصّحة قاله، ولكنه كان يستثقل التكلّف والتّهيو لذلك، فقلت له: إذا لم يكن المانع إلا هذا العذر فلست أشك أنك لو احتملت هذا التكلّف والتتبع شهرا واحدا أن لسانك كان يستقيم.» ويقول في الصفحة الموالية: «وكانت لشعة محمد بن شبيب المتكلم، بالغين، فإذا حمل على نفسه

وقوم لسانه أخرج الرّاء على الصّحّة فتأتّى له ذلك . وكان يدع ذلك استثقالا ، أنا سمعت ذلك منه .

\* \* \*

ومن مظاهر حدود الوعي المنهجيّ ما نلاحظه من تباعد ما حقّه التعاقب المباشر ، ومما يتسنى الإستدلال به على ذلك إيراد الجاحظ رأيا للعتّابيّ في البلاغة في (ص ١١٣) من الجزء الأوّل ثم لا يعلّق عليه إلا في (ص ١٦١) .

وإلى ما ذكرنا ينضاف ضمن منهج التّأليف نمط يعترضه القارئ من حين إلى آخر ويتمثّل في تقطّع جبل التّأليف بضرب من الاستثناف عن طريق بسملة أو افتتاح دعائيّ دون أن يكون في مضمون الكلام ، السّابق منه والأحق ، ما يدعو إلى ذلك أو يبرّره ، وكثيرا ما انساق المحقّق مع المؤلّف فجسّم ذلك باستهلال صفحة جديدة<sup>(١٠)</sup> . ومن يدري لعلّ تلك المفاصل إنّما هي لحظات استثناف زمنيّ بعد راحة من الوقت في ليلة أو أسبوع أو بعض الزّمن الممتدّ .

ولبعض تلك الأسباب نرى الجاحظ يستدرك من حين إلى آخر على نفسه فيحاول أن يرجع مسالك القول إلى الانتظام الذي كان يرتثيه ، وهذه الاستدراكات مطّردة في الكتاب إلى حدّ التّواتر ، ومن مواطنها - للشاهد لا للحصر - قوله : « ورجع بنا القول إلى الكلام الأوّل فيما يعترى اللّسان من ضروب الآفات ... » (١-٥٧) واستعماله الفعل الماضي من باب تحقيق الإنجاز الحاضر على عادة العرب في كسر حدود أزمنة الأفعال .

---

(١٠) انظر على سبيل المثال : ج ١ ص ٨٨ و ١٦١ .

ومنها : « ثم رجع القول بنا إلى ذكر الإشارة » (٩١-١) ؛ « ثم رجع بنا القول إلى الكلام الأول » (٩٦-١) ؛ « ثم رجع بنا القول إلى ذكر التشديق وبعد الصوت . » (١٣٢-١) ، وقد يحل المضارع محلّ الماضي مجسّدا تطابق إنجاز الحدث وتواصل الزمن : « ثم نرجع بعد ذلك إلى الكلام الأول » (٢٧٨-٢) .

وهكذا نرى كيف أن الجاحظ قد كان في صراع منهجيّ : يريد الإحكام فيصيبه حيناً ويخطئه أحيانا كثيرة ، فإذا هو يورد الباب الجديد ولا يعنونه (٢٤٤-١) وإذا هو يحسّ بخلل تنظيم مادّته فيوكل أمر إعادة تنسيقها إلى القارئ :

« وتلحق هذه المعاني بأخواتها قبل . » (١١١-١) .

« يصير هذا الشعر وما أشبهه ممّا وقع في هذا الباب إلى الشعر الذي في أول الفصل . » (٢١٧-١) .

« وهذه أبيات كتبناها في غير هذا المكان من هذا الكتاب ولكن هذا المكان أولى بها . » (٢١-٤) .

كلام « يضاف إلى باب الخطب وإلى القول في تلخيص المعاني . » (٥٨-٤) .

كلّ ذلك مرّدّه كما أسلفنا إلى استعصاء منهجيّة التأليف على الجاحظ وهو لا يستنكف من الإقرار - في بعض المواطن - بقصوره عن إدراك حدّ من التجريد يبوّء التأليف المنهج العقلانيّ الذي يرتضيه نظريّا :

« كان التدبير في أسماء الخطباء وحالاتهم وأوصافهم أن



نذكر أسماء أهل الجاهلية على مراتبهم وأسماء أهل الإسلام على منازلهم، ونجعل لكل قبيلة منهم خطباء، ونقسم أمورهم بابا بابا على حدته ونقدم من قدمه الله ورسوله عليه السلام في النسب، وفضله في الخصب، ولكني لما عجزت عن نظمه وتنصيده تكلفت ذكرهم في الجملة والله المستعان وبه التوفيق ولا حول ولا قوة إلا به» (١-٣٠٦).

\*\*\*

فالسي أي شيء تعزى هذه الظاهرة في كتاب «البيان والتبيين» أولا، وفي أهم مؤلفات الجاحظ الأخرى ثانيا؟ وما سبب هذا التذبذب بين المنهجية المستحكمة في التأليف والمسلوك الاستطرادي الذي ينقض نفسه بنفسه إن شيء له أن يكون هو ذاته منهجا، حتى ولو تبناه صاحبه بضرب من التعليل الطارئ على الحدث لا السابق إيّاه، ذلك أن الجاحظ وإن استطرد - فيما استطرد إليه - إلى الحديث عن منهجه فإنه في مقام من غلبت عليه الظاهرة وأعوزته الحيلة فيها، فانبرى يوهم بأنها مقصودة لذاتها، ولا غرابة أن يحتج بعد ذلك لما لم ينتصر إليه في البدء، وأن يستدل على ما كان يودّ تفاديه واستدراك محاذيره، ولكنه - على حدّ تصريحه وقد سبق - «عجز عن النظم والتنصيد» فتكلف الجمع والتكديس.

ذاك دأب الإنسان في ما يستعصي عليه من الأمر، تراه ينهض لدحضه فيقصر به الجدّ فتلفاه يعاود منتصرا لما كره، باحشا عما يقرّ به إليه حتى يصير منه.

وما شدّ الجاحظ - هذا الفكر القاهر الجماع - عن تلكم



الظاهرة، وليس الظنُّ به، ولكننا متى تقفينا نسيج نظامه  
الفكريّ، وعقدنا الوصل بين أطراف حيرته المنهجية في  
أبعاد عمقها وحدود غوصه عليها، كدنا نجزم بأنَّ اللُّجوء إلى  
المراوحة بين الجدِّ والهزل - هذه الدَّعامة التي قامت أبرز خصيصة  
لمفهوم الأدب العربيّ عبر مفهوم الجاحظ له - لم تكن سوى  
تقية تواري بها من أعوزته حيلة إحكام الصّناعة، ولا يخدعُكَ  
من أمره أنَّه صوّر القضية بما يحملك على الظنَّ أنَّها مقصودة  
بذاتها، فقد رأيتَه يتبرّم بها ويضيق بقصوره عن تصريف  
المادّة المتجمّعة تصريفا منطقيا، كيف لا وهو من رؤوس العقلانيّة  
دينا ومذهبا. أما حان لنا أن نراجع الأحكام التي تراكمت على  
مفهوم الأدب الجاحظيّ مضمونا ومنهجيا حتّى غدت كالمسلّمات ؟  
أفليس من الغفلة الانسياق إلى ظاهر النصّ حين يورد علينا  
الجاحظ فقرا تفسّر منهجه، وأوّل مأخذ عليها بل أوّل مطعن  
فيها أنَّها هي ذاتها ترد في ارتجال ينتقض به مغزاها، فلا  
موضعها ولا نسيجها بمقنع لنا، وإنّما سرّها أنَّها تخدعنا لأنّها  
قد تركّبت بضرب من الصّناعة صيّرَها أحبولة فكريّة. ولو  
تدبّرت أمر تلك الفقر نصّا ودلالة ثمّ جدّدت سبرها على نمط  
النّقد الباطنيّ والمقارعة الاستكشافية لتبيّن لك أنَّها لعبة ذهنيّة  
لا مستند لها إلا جموح الأدب على اللفظ الكاشف لهويّته.

ولتتوسّل إلى الذي ندّعيه ببعض الشّواهد، فإذا ارتقبت  
ثناياها أوغلتك إلى نقد الباطن، وسيصير الحكم لديك قاطعا  
تخلعه دونما حرج.

يقول الجاحظ: «قد ذكرنا - أكرمك الله - في صدر

هذا الكتاب من الجزء الأول وفي بعض الجزء الثاني كلاما من كلام العقلاء البلغاء، ومذاهب من مذاهب الحكماء والعلماء، وقد روينا نواذر من كلام الصبيان والمحرمين من الأعراب، ونواذر كثيرة من كلام المجانين وأهل المرة من الموسوسين، ومن كلام أهل الغفلة من النوكى، وأصحاب التكلّف (....) فجعلنا بعضها في باب الإتعاض والاعتبار، وبعضها في باب الهزل والفكاهة، ولكلّ جنس من هذا موضع يصلح له. ولا بدّ لمن استكده الجدّ من الاستراحة إلى بعض الهزل». (٢-٢٢٢).

فما بال الجاحظ يتحدّث إلينا بهذا الحديث وليس في السياق ما يقوم اعتراضا عليه في شأنه، بل ليس فيه ما يكون له سببا أو مسببا، وإنّما هو إقحام لا يسلم من الإحالة لأنّه مردود بذاته، فما يتحدّث عنه بوصف الجدّ هو في مظهره هزل محض وما جاء على الهزل لا يبعد أن يتطابق ومدلول الجدّ.

وبنفس المراوغة يستهلّ الجاحظ الجزء الرابع: «ذكر بقيّة كلام النوكى والموسوسين والجفاة والأغنياء وما ضارح ذلك وشاكله، وأحببنا أن لا يكون مجموعا في مكان واحد، إبقاء على نشاط القارئ والمستمع» (ص ٥).

ولكنّ المراوغة تتضاعف ويركب بعضها بعضا فتؤول إلى خدعة مزدوجة تكشف بنفسها عن نفسها لمن تبصر أمرها، فلو كان الذي أسّبه الجاحظ من المراوغة في المضمون والسرّ منهجا بذاته يتحرّك التأليف في الأدب بحركته، وينصاع إلى مقوده، لما كان وقفا على حجم كمّيّ دون آخر، ولما جاء فريضة من فرائض المطولات دون ما قصر من أسفار التدوين،

وفي هذا الموطن يكمن تراكب الخدع، ولجوهر هذه الأسباب تصادف في نهاية الجزء الثالث قوله : «وجه التدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى حفظه بالاحتياال له، فمن ذلك أن يخرج من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا يخرج من ذلك الفن، ومن جمهور ذلك العلم». (٣٦٦).

\* \* \*

ولكن تحدّد مناط البحث بكتاب «البيان والتبيين» فإنّ التعرّيج على نفس الظاهرة في كتاب الحيوان لكفيل بأن يعمّق القناعة النقديّة التي نصدّر عنها، ويكفي أن نتعقّب بعض مفاسل الكتاب ممّا جاء حديثا بلغة الأدب عن منهج الأدب، فيتكشّف لنا أنّ المراوحة بين غرض وآخر، ضمن تعاقب الهزل على الجدّ، إنّما هي اقتضاء لضرورة تعذّر على المصنّف الإفلات من ناموسها وهو يتعامل مع مادّة تراكمت وتلاحقت يجري وراءها فتطارد فكره، وتشدّد عن قبضته، فيتلاشى المنهج المراد، ويحلّ محله توارد يصطنع له لبوس المنهج وما هو بمنهج.

فقد يعنّ لصاحب الخيوان أن يصوّر المنهج المزعوم وهو في هدوء من أمره حيال ما تجمع عليه : «إنّي قد عزمت - والله الموفق - أنّي أوشّع هذا الكتاب وأفصل أبوابه بنوادر من ضروب الشّعروا وضروب الأحاديث ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب ومن شكل إلى شكل». (٣-٧) ولكنه قد يجنح إلى التصريح بأنّ المتراكم لديه سينفق في الكتاب إنفاقا جزافا،

لا هو بهزل بعد جدّ، ولا هو بجدّ بعد هزل، ولكنّه هنا وكفى،  
 حضر إليه فاستثمره بالذّكر والإيراد، فيكون التّنويع أسلوباً  
 في الجمع لا منهجاً في الأدب: «وقد تسخّفنا في هذه الأحاديث  
 واستجزنا ذلك بما تقدّم من العذر، وسنذكر قبل ذكرنا القول  
 في الحمام جملاً من غرر ونوادر وأشعار ونتف وفقر من قصائد  
 قصار وشوارد وأبيات لنعطي قارئ الكتاب من كلّ نوع تذهب  
 إليه النفوس نصيباً إن شاء الله». (٣-٣٨). وغير خفيّ ما حرّك  
 صاحب الخيوان إلى تبرير النّهج الذي انتهج والتذكير بالعذر  
 الذي اعتذر... على أنّ الجاحظ قد يعتريه الضّعف في إحكام  
 أمر المراوغة التي ينشد الخدعة بها فيعترى تبريراته بعض  
 الوهن فإذا المراوغة تصير من جدّ القول إلى متعسر الأمور  
 والقضايا! وإذا الذي كان جدّاً من قبل يتهاوى قدره إلى ما  
 يشبه السّخف: «قد ذكرنا جملة من القول في النار وإن كان  
 ذلك لا يدخل في باب القول في أصناف الحيوان فقد يرجع  
 إليها من وجوه كريمة نافعة الذّكر باعثة على الفكر. وقد يعرض  
 من القول ما عسى أن يكون أنفع لقارئ هذا الكتاب من باب  
 القول في الفيل والزّندبيل». (٥-١٤٨).

ثمّ كأنّي بالجاحظ قد راجع نفسه فاضطربت عليه السّبيل  
 في ما قال فعاوده بالبحث عن علل جاءت بضرب من التّفسير  
 اللاحق للحدث فلم يتواءما، واصغ إليه يتدارك فلا يدرك:  
 «ولا بأس بذكر ما يعرض ما لم يكن من الأبواب الطّوال  
 التي ليس فيها إلّا المقاييس المجردة والكلامية المحضة فإن ذلك  
 ممّا لا يخفّ سماعه ولا تهشّ النفوس لقراءته وقد يختمل  
 ذلك صاحب الصّناعة وملتمس الثّواب والحسبة إذا كان حليف



فكر، أليف عبر، فمتى وجدنا من ذلك بابا يحتمل أن يوشح  
بالأشعار الظرفية البليغة، والأخبار الطريفة العجيبة، تكلفنا  
ذلك ورأيناه أجمع لما ينتفع به القارئ ولذلك استجزنا أن  
نقول في باب النار ما قلنا» (٥-١٥٣) .

ولو لم يكن ما نزعناه أقرب إلى تفسير منهج الأدب  
الجاحظي بالنقد الداخلي لما تسنى لنا الوقوف على ضروب  
الإحالات ومواضع الزلات في إحكام صنعة القول التصنيفي  
الذي يتحول فيه الخطاب من ملفوظ الأدب إلى الكلام بالأدب  
في الأدب، على أن تداخل النمطين في كتب الجاحظ هو الذي  
يقرب بيننا وبين شبكة المنهج في التصنيف، وعلى هذا  
المستند تراءى الإحالة التي تزل إليها قدم صاحب الحيوان  
حين يتوهم التفريغ عن كدّ العلل والاحتجاجات، بالبراهين  
والاستدلالات، أو حين يزعم الترويح بالهزل بعد الجد فيستوي  
- في الذي يأتي به - عناء اللاحق بكذ السابق :

«وإن كنّا أمللناك بالجدّ، والاحتجاجات الصحيحة،  
والمروجة، لتكثر الخواطر، وتشخذ العقول، فإنّنا سننشطك ببعض  
البطالات وبذكر العلل الطريفة والاحتجاجات الغريبة». (٣-٥) .

«وسندكر من هذا الشكل عللا ونورد عليك من احتجاجات  
الأغبياء حججا، فإن كنت ممن يستعمل الملالة وتعجل إليه  
السامة كان هذا الباب تنشيطا لقلبك وجما ما لقوتك (...).  
وإن كنت صاحب علم وجدّ (...) لم يضرك مكانه من الكتاب»  
(٣-٦) .

فهل إن تفسير ذلك يكمن في غزارة المادة المتجمعة وطغيانها



إلى حدّ تستعصي معه على الانتظام، فإن صحّ ذلك أفلا تكون تلك الغزارة نفسها قد سبّبها عدم تبلور مفهوم الاختصاص عند العرب إذ يبدو أنّ المقتضيات الظرفيّة التي حفّت بنشأة العلوم عندهم قد حتمت ترابط مشاعب المعرفة ترابطا يتنافى ومفهوم الاختصاص؟ أم هل إنّ تلك الظاهرة تعزى إلى عدم تأصل سنن التّأليف عند العرب إذ تميّزت حضارتهم بكونها حضارة لفظيّة دأبت على عبور قنوات الخطاب الشفويّ حتّى أصبحت تأبى الامتثال لمقتضيات التّقيد المكتوب ممّا جعلهم يعتبرون تذكّر المتكلم لمحور أوّل حديثه مقياسا من مقاييس براعة الخطيب (البيان - ١ - ٣٣٩)، فيكون الجاحظ عندئذ مجسّما لفترة كان الثّراث العربيّ فيها يرغب شيئا فشيئا على عبور قنوات الكتابة والتّسجيل، وهو ما يفسّر دفاع الجاحظ طويلا عن «الكتاب» كفكرة مجردة تقابل مفهوم المشافهة وذلك على امتداد الجزء الأوّل من كتاب الحيوان.

لعلّ ذوي الاختصاص من مؤرّخين لخصائص حضارة العرب، ودارسين لمميّزات التّفكير عندهم، وباحثين في مقوّمات نشأة علومهم، يجيبوننا يوما عن هذه التّساؤلات التي هي من مشمولات البحث المعرفيّ، وستوقفنا تلك الأبحاث على عديد الحقائق التي جازفنا برسم شكلها البيانيّ، وستطلعنا عما به نعرف كيف كان الجاحظ يفكّر وهو يؤلّف في الأدب، وكيف كان يؤلّف وهو يفكّر في الأدب، ولكنّا من موقعنا المعرفيّ المحدّد لا نطمئنّ إلى الرّائج من التّفسيرات في شأن مفهوم الأدب عند الجاحظ، فالأحكام المتناقلة توهم أنّ صورة الكتاب من حيث هو فكرة مجردة ومدلول خالص قد تبلورت

لدى أبي عثمان، لذلك تتواتر الأحكام القاطعة والمقررات  
الجازمة لدى النُّقاد، ولكننا واثقون أو كالواثقين بأن الجاحظ  
كان دون إدراك الصُّورة المتكاملة لفكرة الكتاب، وبالتالي كان  
دون القدرة على إنجاز «التأليف»، ولا سيما من حيث التصنيف  
في «الأدب» .

واستقراء كتابيه الجوهريين في هذا المضمار يفضي إلى  
تلمس شهادات ذاتية مدارها أن الجاحظ كان واقعا بين ضغطين :  
كمّ المادّة، وكيف التبويب، استبدّ به الأوّل فأفلت منه الثاني .  
وتطفو هذه الحقيقة في شكل فقائيع على سطح المقول الجاحظي  
فإذا هو يبوح بما يدحض كون «الحيوان» كتابا بالمعنى المتكامل  
المخصوص، وهذه شهادته :

«ولولا أنّي أتكل على أنّك لا تملّ باب القول في البعير  
حتّى تخرج إلى الفيل، وفي الدّرة حتّى تخرج إلى البعوضة (...).  
لرأيت أنّ جملة الكتاب وإن كثر عدد ورقه أنّ ذلك ليس ممّا  
يملّ ويعتدّ عليّ فيه بالإطالة، لأنّه وإن كان كتابا واحدا فإنّه  
كتب كثيرة، وكلّ مصحف منها فهو أمّ على حدة، فإن أراد  
قراءة الجميع لم يطل عليه الباب الأوّل حتّى يهجم على الثاني،  
ولا الثاني حتّى يهجم على الثالث، فهو أبدا مستفيد ومستطرف،  
وبعضه يكون جماما لبعض، ولا يزال نشاطه زائدا. ومتى خرج  
من آي القرآن صار إلى الأثر، ومتى خرج من أثر صار إلى  
خبر، ثمّ يخرج من الخبر إلى شعر، ومن الشعر إلى نوادر، ومن  
النّوادر إلى حكم عقلية ومقاييس سداد، ثم لا يترك هذا الباب

ولعلّه أن يكون أثقل والملاّل إليه أسرع، حتّى يفضي به إلى مزح وفكاهة، وإلى سخف وخرافة، ولست أراه سخفاً إذ كنت إنّما استعملت سيرة الحكماء وآداب العلماء» (١: ٩٣، ٩٤).

ثم تأتي الشهادة الكاملة في الحيوان مثلما أتت في البيان والتبيين، فلا يزكّي قوله - وقد رأيناه - «ولكنّي لمّا عجزت عن نظمه وتنصيده تكلفت ذكرهم في الجملة»، إلّا اعترافه في الحيوان بالخلل واضطراب اللفظ وسوء التأليف وتقطيع النظام، وكلّها من نصّ ما يبوح به عن نفسه كما ستقرأ :

«وقد صادف هذا الكتاب منّي حالات تمنع من بلوغ الإرادة فيه، أوّل ذلك العلة الشديدة، والثانية قلة الأعوان، والثالثة طول الكتاب، والرابعة أنّي لو تكلفت كتاباً في طوله وعدد الفاظه ومعانيه ثمّ كان من كتب العرض والجوهر والطفرة والتولّد والمداخلة والغرائز والتّماس لكان أسهل، وأقصر أيّاماً، وأسرع فراغاً، لأنّي كنت لا أفرغ فيه إلى تلقّط الأشعار، وتتبع الأمثال، واستخراج الآي من القرآن، والحجج من الرواية، مع تفرّق هذه الأمور في الكتب وتباعد ما بين الأشكال، فإن وجدت فيه خللاً من اضطراب لفظ ومن سوء تأليف أو من تقطيع نظام ومن وقوع الشيء في غير موضعه فلا تنكر بعد أن صوّرت عندك حالّي التي ابتدأت عليها كتابي» (٤: ٢٠٨، ٢٠٩).

\* \* \* \*

على أنّ الظاهرة التي أطنبنا فيها - لأمر ما - هي التي تبيح لنا تعاملًا معيّناً مع مادة كتب الجاحظ ولا سيّما «البيان

والتبيين»، إذ يتسنى اتّخاذها رائزا من روائز البحث اللّسانيّ المتميّز بمادّته وموضوعه واللّذي يهّمنا في سياقنا هذا هو ما تبيّنناه الآن من أنّ كتاب «البيان والتبيين» مادّة خام سواء في نوعيّته أم في منهجه، وعلى هذا الأساس سنّخذ فيما يلي من تحليلنا كلّاً لا يتجزّأ، صارفين النّظر مبدئيّاً عن أبعاد قيمته التاريخيّة أو الوثائقيّة.

\* \* \*

### المفاهيم الأوليّة ومصطلحاتها :

لقد أصبحت فلسفة المعارف اليوم تلتزم في مناهج بحثها عموماً الانطلاق من المتصورات الذهنيّة وما تبلور فيه من مصطلحات لغوية نوعيّة فتضمن بذلك حدّاً أدنى من أسس التّقييم الموضوعي، وقد انجرّ عن ذلك أنّ العلوم الانسانيّة امتثلت لتلك المقتضيات المبدئيّة فالتزمت في مناهجها قاعدة حصر متصوراتها الذهنية ومجالاتها الدّلاليّة والايحائيّة في مصطلحات مستقلة الحقول تكون في صلب عمليّة الافضاء العلميّ بمثابة المرجع الأوليّ والمولد الدّائم في ضرب من الجدليّة المفضية أساساً إلى انحصاب الخلق وتكثيفه.

ولئن كان هذا الالتزام المنهجيّ عامّاً في كلّ أفنان العلوم الانسانيّة فهو في العلوم النقديّة منها أوكد إذ كلّ استقراء لسانيّ يرضخ لمضايقات مبدئيّة قد لا تعترض سبيل علم إنسانيّ آخر، وتلك المضايقات سببها أن العلوم اللسانية تتخذ اللّغة أداة وموضوعاً في نفس الوقت.



بهذا الالتزام إذن حرص اللسانيون في العصر الحديث على ضبط ثبوتهم الاصطلاحيّ قبل عرض محصولاتهم العلميّة ممّا جعل خصوماتهم في كثير من الأحيان لا تخرج عن مدار تداخل المفاهيم وتجاذب المصطلحات بعضها بعضا، ولئن كان هذا الالتزام المنهجي قد أثمر التحري العلمي ووضوح مقاصد التأليف فإنه قد حدّ من طواعية المادة النّقديّة عموما إذا ما قصد إلى تقييم الثمرة النّقديّة اللسانية في العصر الحديث إنطلاقا من علاقة المفاهيم بالمصطلحات غير أن التراث اللغوي - النّقدي القديم ، بما يتسم به من تاريخية ما فشلت تتجدد بتجدد الرّؤى إليه يقدّم لنا خير مجال لمثل هذه الاستقرارات ، إذ فضلا عن أنّ مادّته النّوعيّة هي نفسها خام - شأن « البيان والتبيين » - فإنّ مادّة العلم اللغوي في مثل هذا الكتاب هي مادة ، كما أسلفنا ، في مجملها « لا واعية » ، وبالتالي فإن مصطلحاتها في حدّ ذاتها تمثل مادّة ثريّة للباحث المعاصر . فإذا إنطلقنا - بادئ ذي بدء - من المصطلح الذي أبرزناه في محور بحثنا واستعملناه قصدا وهو « الأسلوب » وجدنا أن هذه المادة اللغوية « سلب » تستعمل في اللغة بالصّيغة الفعليّة أكثر من استعمالها بالصّيغة الاسميّة ، وتحوم إستعمالاتها عموما حول معان محسوسة بها ذكرت في القرآن<sup>(١١)</sup> ، إلا أنّ الصّيغة الاسميّة « أسلوب » تبرز فيها المعاني المحسوسة بالمعاني المجردة .

يقول ابن منظور :

« يقال للسّطر من النّخيل : أسلوب ، وكل طريق ممتدّ فهو

(١١) انظر لسان العرب ، المجلد ١ - مادة سلب .

وانظر أيضا في القرآن ( السورة ٢٤ - الآية ٧٣ ) .



أسلوب ، قال والأسلوب : الطريق والوجه والمذهب يقال :  
أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب ( ... ) والأسلوب  
الفن ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين  
منه » (١٢) .

غير أن هذه المادة في صيغتها الاسمية : « أسلوب » لم ترد  
في كتاب « البيان والتبيين » البتة (١٣) ، إلا أن مجموعة أخرى من  
المصطلحات قد استعملت في الكتاب استعمالاً تلقائياً يكاد يكون  
« خاماً » وهي التي ستتلور شيئاً فشيئاً مع تبلور علم البلاغة عموماً ،  
ومن تلقائية استعمال الجاحظ لها سنحاول تحسس دقائقها الفنية  
وهذه المجموعة من المصطلحات ذات الطاقة المولدة تستقطب  
لفظة بلاغة وتلحق بها عبارة إبلاغ ، ثم لفظة فصاحة وتلحق  
بها عبارة إفصاح (١٤) .

---

(١٢) المجلد الأول ص ٤٧٣ ( ط - بيروت ١٩٦٨ ) .

(١٣) لاشك أنه من المفيد البحث في تاريخ هذه المادة من خلال استقراء المعاجم العربية  
والكتب الأدبية السابقة لابن منظور لتحديد الفترة الزمنية التي استعملت فيها هذه المادة  
بمعناها المجرد : « أفانين القول » .

(١٤) نزل عن هذه المجموعة لفظتي بيان لأنهما مقصودتان لذاتهما انطلاقاً من العنوان ، وهو  
ما يدل على أنهما قد تبلورتا لدى الجاحظ من حيث المفهوم الذهني مما ينفي عنهما تلقائية  
الاستعمال .

وفي هذا الصدد حاول بعض الدارسين تدقيق بعض هذه المصطلحات عند الجاحظ إلا أن  
صبغة العمل كانت ارتسامية تقريبية .

انظر : عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربية ص ٦١ - ٤٦ .

محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي ص ١٩ - ٢٣ .

انظر أيضاً : محاولة فون جرينيوم في فصلي بلاغة وفصاحة في دائرة المعارف الإسلامية  
( اللسان الفرنسي ) .

## مصطلح « البلاغة » :

استعملت هذه العبارة في كتاب «البيان والتبيين» ١٦ مرة وكان أحد استعمالاتها قد تفرع في نفس السياق إلى معان أربعة عن طريق « عطف التمييز »<sup>(١٥)</sup> فيكون مجموع تواتر العبارة ٦٤ .

وتتجاذب هذه العبارة محاور ستة من المضامين المبدئية العامة دون وقوف على الفوارق الجزئية وأولها أن ترد في استعمال لساني صرف مفاده مجرد الحديث اللغوي الذي تجسّمه عملية الكلام أي إنّ عبارة « بلاغة » تقارب عندئذ المفهوم اللساني الحديث المعبر عنه بالبحث .

وثاني تلك المحاور ذو استعمال « فيزيولوجي - فكري » يتمثل في الانسجام الزمني بين استحضار الفكر للمفاهيم والتمصّورات وحضور الكلمات الرامزة إليها في جهاز الاداء وهو اللسان، وهو ما يعرف بالطلاقة أو ما يمكن أن نعبر عنه بالتماثل الآني بين توارد المدلولات والدّوال .

ومما يدور عليه مصطلح « البلاغة » محور منطقي - لساني تكون فيه العبارة محمّلة شحنة عقلانية تتمحّض بها إلى معنى الاقناع عامة بواسطة الأداء اللغوي .

ثمّ ان من استعمالات عبارة البلاغة ما يقترن بمجال استعمال الظاهرة اللغوية استعمالاً شفوياً تأثيرياً يصطبغ بخصائص فنية ،

---

(١٥) وذلك في ( ج ١ - ص ١٤٤ ) .

وهو استعمال تزدوج فيه مقتضيات ارتجال التعبير مع إحكام بنائه النوعي مما يجعل العبارة في حيّز دلالة « الخطابة » عامة .

وأما المحور الخامس لدلالة عبارة البلاغة في سياق « البيان والتبيين » فهو محور فني تطبيقي يدور إجمالاً حول تضمّن الكلام لخصائص تميرية يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة من الخلق الفني - نثرا كان أو شعرا - يطلق عليها الجاحظ مفهوم « الصناعة » ( ٣ - ١٤ ) وهو استعمال يتلاءم وما اختصت به العبارة بعده عندما أرسيت قواعد البلاغة (١٦) كما أنّه يمثل حسب المقاييس المعاصرة المجال الأسلوبى في استعمال الظاهرة اللغوية . إلا أن عبارة « البلاغة » في « البيان والتبيين » تستعمل في بعض مواطنه بمعان أخرى تخرج كلّها عن الدلالات المقترنة بالظاهرة اللغوية فتكتسب مضمونا يتجاوز المضمون اللسانى ، من ذلك أن تدل على السكوت أو قلّة الكلام أو تدل على حسن الاستعداد لتلقّي خطاب الآخرين أو كذلك حسن استغلال الوسائل غير اللغوية في التفاهم كالإشارة وغيرها .

أما مدى تواتر عبارة « بلاغة » حسب هذه المحاور المختلفة فيتحدّد كما يلي :

---

(١٦) لعل أول من دقق مدلول عبارة البلاغة فنياً هو أبو الحسن الرّمانيّ ( ٣٨٦ هـ ) .  
« التّكت في إعجاز القرآن » ضمن « ثلاث رسائل في إعجاز القرآن » . دار المعارف ( ص ٧٥ - ٧٦ ) .

## البلاغة

الترقيم	المحاور المعنوية			التواتر	النسبة المئوية
	نوعية الدلالة	مضمونها	غايتها		
١	لسانية - عامة	عملية الكلام	البث	٨	١٢,٣
٢	فيزيولوجية - فكرية	صفة الطلاقة	انسجام ركني الدلالة	٧	١٠,٩
٣	منطقية - لسانية	المحاجة	الإقناع	٤	٦,٢
٤	لغوية - نفسانية	الخطابة	التأثير	٩	١٤,٠
٥	أسلوبية	الخصائص المميزة	الخلق الفني	٢٩	٤٥,٣
٦	غير لسانية	« علم العلامات »	تنويع الإدلاء	٧	١٠,٩
				٦٤	١٠٠

مصطلح « الإبلاغ » :

استعمل هذا المصطلح في كتاب « البيان والتبيين » أربع مرات ودار استعماله على معنيين : أحدهما لغوي معجمي لا يتجاوز مجرد نقل الحديث أو الخبر ( مرتان = ٥٠ بالمائة ) وثانيهما فني لساني يفيد عملية إيصال الرسالة اللغوية إلى مستقبلها مع ما يصحبها من مميزات نوعية تطبع بنيتها التعبيرية بطابع التركيب الفني ( مرتان = ٥٠ بالمائة ).

## مصطلح « الفصاحة » :

وردت هذه العبارة ١٥ مرة في معان خمسة متواترة كما يلي :

الترقيم	المحاور المعنوية			التواتر	النسبة المئوية
	نوعية الدلالة	مضمونها	غايتها		
١	لسانية - عامة	عملية الكلام	البث	٣	٢٠,٠
٢	فيزيولوجية - صوتية	عملية التصويت	سمعية - جمالية	٣	٢٠,٠
٣	لغوية - نفسانية	الخطابة	التأثير	٢	١٣,٣
٤	منطقية - لسانية	المحاجة	الإقناع	٢	١٣,٣
٥	أسلوبية	الخصائص المميزة	الخلق الفني	٥	٣٣,٣
				١٥	١٠٠

## مصطلح الافصاح :

هي كلمة تواترت ٩ مرات في معان متقاربة الحدود يمكن إدراجها في ثلاثة محاور رئيسية مع تجاوز بعض الدقائق الجزئية :  
 المعنى الأول معجمي صرف يفيد مجرد عملية النطق أي أن المصدر « إفصاح » يتطابق عندئذ مع المعنى الأول لكل من (بلاغة وإبلاغ وفصاحة) (مرتان : ٢٢,٢ بالمائة). والمعنى الثاني هو المعنى الأسلوبى المميز للتعبير ويطابق المعنى الخامس للبلاغة والثاني للإبلاغ والخامس للفصاحة ( مرتان : ٢٢,٢ بالمائة).

وأما المعنى الثالث فهو معنى مستقل به عبارة الافصاح وهو فني دقيق يفيد التعويل على الطاقات الدلالية في اللغة أكثر من



التعويل على طاقاتها الإيحائية فتكون العبارة في هذا السياق مقابلة لمفهوم الاضمار أو الكناية أو التضمن (١٧) .

فإذا استنتقنا هذه المعطيات الاحصائية وقارنا بينها استخلصنا أنّ كلمة «بلاغة» كانت على لسان الجاحظ - وربما مع منتصف القرن الثالث عموماً - في منتصف طريقها من التبلور : ذلك أنّها - كما رأينا - متنوعة الدلالات إلا أنّ دلالتها الفنيّة، كمصطلح لعلم لغوي قائم الذات سيتحدد بعد الجاحظ، فقد استقطب ٤٥,٣ بالمائة من نسبة التواتر العام.

فإن نحن قارنا بين هذه العبارة وعبارة « الفصاحة » من حيث مجالهما الدلالي وجدناهما تشتركان في المحاور التالية :

المحور اللساني - العام  
المحور اللغوي - النفساني  
المحور المنطقي - اللساني  
المحور الأسلوبى .

وذلك بنسب متقاربة جداً إذ تمثل هذه المحاور الأربعة في إستعمالات عبارة البلاغة نسبة ٧٧,٨ بالمائة من استعمالها العام ، كما أنها تمثل في استعمالات عبارة الفصاحة ٧٩,٩ بالمائة من استعمالها العام ، وهذا ما يسمح لنا باستخلاص أنّ اللفظتين مترادفتان ترادفاً يبلغ نسبة ٧٨,٨ بالمائة من مجالهما الدلالي .

ثم إنّ نسبة ما تنفرد به لفظة بلاغة تبلغ 22,2 بالمائة من

---

(١٧) انظر البيان ... ( ج ١ ص ٧٧ ، ٧٨ ، ١٥٥ ، ٢٦٣ ) ( ج ٢ ص ٧ ) .

معانيها المختلفة ويتمثل ذلك في المعنى الفيزيولوجي - الفكري  
ثم في المعنى «اللساني»، أما ما تنفرد به لفظة «فصاحة» فهو  
المعنى الفيزيولوجي - الصوتي ويبلغ نسبة ٢٠ بالمائة من معانيها  
المختلفة.

فلذا رمزنا إلى البلاغة بدائرة «س» وإلى الفصاحة بدائرة «ص»  
تقاطعت الدائرتان في مجالٍ نسميه «ع» ثم تستقل البلاغة  
بمجالٍ نسميه «أ» والفصاحة بمجالٍ نسميه «ب» بحيث  
يكون :

$$س = ع + أ$$

$$ص = ع + ب$$

عندئذ نتبين أن :

$$ع = \left\{ \begin{array}{l} \text{المعنى اللساني العام} \\ \text{المعنى النفساني اللغوي} \\ \text{المعنى المنطقي اللساني} \\ \text{المعنى الأسلوبى} \end{array} \right\} = ٧٨,٨ \text{ بالمائة من (س / ص)}$$

$$أ = \left\{ \begin{array}{l} \text{المعنى الفيزيولوجي الفكري} \\ \text{المعنى «اللساني»} \end{array} \right\} = ٢٢,٢ \text{ بالمائة من «س» .}$$

$$ب = \text{المعنى الفيزيولوجي - الصوتي} = ٢٠ \text{ بالمائة من «ص»}$$

\* \* \*

## نوعية المقاييس في نقد الأسلوب :

لم تعرف العلوم الانسانية تغيرا مطردا إلى حدّ عدم الاستقرار ولو مدّة زمنية ما مثلما عرف النّقد الأدبيّ ، والسّبب الجوهرىّ في ذلك أنّه قد كان دوما نقطة تقاطع التّيارات الفكرية المختلفة ولا نكاد نعر في تاريخ الانسانية الحديث على تيار فكرىّ - فلسفىّ إلا وجدناه أثر تيارا نقدياّ أَرْضَخ الأدب في مفهومه وتقييم إنتاجه إلى منهجيّته ، إلا أن كل ما عرفه الأدب من تيّارات نقدية يشترك في خاصيّة أساسيّة هي أنها منهجيّات تعتمد مقدمات مبدئية تكون بمثابة المقاييس الماقبلية ، وهذه الظاهرة المشتركة هي التي طبعت النقد الأدبيّ عموما بصبغة النسبيّة سواء في التحليل أم في التّقييم .

غير أنّنا نشهد اليوم ظاهرة حديثة ما انفكت تنحو بالنّقد الأدبيّ منحى مغايرا في مقاييسه ومناهجه لما عرفه في تاريخه الطويل ، وتتمثل هذه الظاهرة في محاولة حمل النّقد الأدبيّ على تبني جملة من المعايير الموضوعية يتخلّص بممارستها من كلّ الأحكام النسبيّة - أخلاقيّة كانت أم ارتسامية أم ماورائيّة ... - فيدرك عندئذ منزلة المناهج العلميّة . أما المعين الذي تستقى منه هذه المقاييس فهو علم اللغة الحديث بما تمخّض عنه من تشريح موضوعيّ للظاهرة اللغويّة أولا ، وبما وضعه من منهجية حديثة في التحليل والاستخلاص ثانيا .

فالظاهرة التي نشهد اليوم نموّها - إن لم نقل مولدها التدريجيّ - هي حصيلة امتزاج تكامليّ بل هي حصيلة تفاعل عضويّ

بين مستخلصات اللسانيات من جهة واستقراءات النقد الأدبي من جهة أخرى ، وهكذا أصبحت « الأسلوبية » جسرا بين علوم اللسان وثمرات الخلق الفني لذلك عرفت مبدئيًا بكونها علما لسانيًا يعنى بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء قواعد دراسة الأسلوب ، كما عرفت عمليا بأنها علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني ، ثم عرفت منهجيا بأنها بحث يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحقّقه تلك الخصائص من غايات ووظائفية . وأول ماتتصدى له الأسلوبية الحديثة - بعد عملية الاستبطان التي تحاول فيها أن تعرّف نفسها لتتميّز حدود مجالها عن حقول العمل اللساني الصرف أولاً ، وعملية الخلق الأدبي ثانياً - إنما يتمثل في محاولة تحديد الأسلوب في حدّ ذاته تحديدا موضوعيًا . ولما تبيّن أن « الأسلوب » - في مفهومه ومتصوراته دون لفظه الاصطلاحيّ - هو من المكونات « الخام » للمادة اللغوية في « البيان والتبيين » ، وحيث حاولنا حصر المفاهيم الأدبية الأساسية في القسم الأول من بحثنا والمفاهيم اللغوية النقدية في القسم الثاني منه ، تحسّم علينا لذلك كلّهُ أن نتحسّس بعض العناصر المبدئية لنظرية الجاحظ في « الأسلوب » مضمونا دون المصطلح .

\* \* \*

إنّ كل نظرية في الأسلوب تنطلق أساسا من فرضية منهجية قوامها أنّ المدلول الواحد يمكن بثّه بواسطة دوال مختلفة وهو ما يؤول إلى القول بتعدد الأشكال التعبيرية رغم وحدانية الصورة

الذهنية ، وهذه الفرضية المبدئية هي التي تبوئ مفهوم الأسلوب شرعية الوجود وينطلق الجاحظ من التسليم المبدئي بأن استعمال الظاهرة اللغوية يتفرع إلى مستويين اثنين : أحدهما استعمال عادي مألوف يخلو من كل سمة أسلوبية نوعية وهو المستوى الذي يقرنه بطبقة معينة من المجتمع يسميها « العامة » حيناً و « الناس » حيناً آخر (٢٠-١) ، والثاني هو الاستعمال المطبوع بسمة فنية خاصة ، وينص الجاحظ على أن هذا المستوى الثاني لتصريف الظاهرة اللغوية يقتضي السياسة والترتيب والرياضة وإحكام الصنعة (١٤-١) ممّا يجعل الكلام ذا طابع مميز ، ولئن اقتصرت وظيفة الاستعمال الأول على مجرد « إيفهام الحاجة » - أي مجرد الإبلاغ أو ما يمكن أن نعبر عنه بمستوى الصفر من الدلالة التمييزية - فإن الاستعمال الثاني يحول تصريف الظاهرة اللغوية من مجرد « الابانة » - على ما قد تحتوي أحياناً من « لكنة أو خطأ أو لحن أو إغلاق » - إلى مجرى « البيان الفصيح » (١٦٢-١٦١-١) ممّا يرتقي به إلى النصوص « المميزة عند الرواة الخالص » (٣١-٤) .

على هذا الأساس يتضح لنا أول مقياس انبثت عليه نظرية الجاحظ في تحديد الأسلوب وهو مبدأ اختيار اللفظ . وتلح النظريات الأسلوبية الحديثة على إبراز مبدأ الاختيار في كل عملية خلق فني إذ هي تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتماداً على أن كل صوغ لسانی فني إنما هو ضرب من الاختيار الواعي يستقي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه ممّا تمده به اللغة عموماً . والنّاظر في مادّة « البيان والتبيين » يستشف منطلقات الجاحظ في صوغ مبادئه البلاغية العامة ، ومن أبرز ذلك تأكيده على أن الخلق الفني إنما هو « عمل » أو قل « صناعة » ، فمعنى



ذلك أنه يرضخ لنوعين من الأبعاد التقييمية : فكلما ازداد صاحبه به وعيا كان أحكم ، وكلما طالت مدة مخاضه كان أعمق ، وهذا هو الذي جعل « خير الشعر الحولي المحكك »<sup>(١٨)</sup> .

أما أوجه هذا الاختيار كمبدأ أساسي في نقد الأسلوب فتتمثل قبل كل شيء في بنية الألفاظ في حد ذاتها ويعتبر الجاحظ أن على صاحب الرسالة الأدبية « التماس الألفاظ وتخيُّرها » (٢-٨) بما يجعل بنيتها اللسانية - الصوتية سهلة المخرج سليمة من التكلف (١-١١١) والشروط العامة لهذه السَّلامة أن تخلو اللفظة من كل لخلخانية أو عنعنة أو كسكسة أو غمغة أو طمطمسانية (٣: ٢١٢-٢١٣) فتكون عندئذ رشيقة عذبة واضحة في مخارج الكلام (١: ١١١ أو ١٣٦) وهو ما يفضي إلى مقياس الائتلاف الصوتي في بنية اللفظ المنتقى .

ومن مقتضيات مبدأ الاختيار - فضلا عن البنية الداخلية للكلمة - أن يحصل التطابق الالي بين البنية الخارجية للفظ ، وهي البنية اللسانية الصوتية وبنية الداخلية أي اللسانية الدلالية بحيث يكون اقتران الدال بمدلوله اقترانا آنيا لا يفضي إلى أي إنزياح زمني أو قطعية دلالية . ويطلق الاسلوبيون اليوم على هذه الظاهرة الانتظام النوعي في صلب أجزاء الأثر مما يطبعه بالائتلاف بين هياكل الدوال وهياكل المدلولات ، وللجاحظ في ذلك تصوير طريف يجسّم مفهوما حركيًا يتمثل في « التسارع » بين البنيتين :

(١٨) انظر : ج ١ ، ص ٢٠٤ ، ٣٣٧ ، ٣١٩ .

ج ٢ ، ص ١١١ .

«لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه  
ولفظه معناه فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى  
قلبك» (١-١١٥) .

أما المقاييس العملية التي تجسّم هذا المبدأ العام فتتضمن  
في شروط ثلاثة : أولها ألا يكون اللفظ من جدول معجمي شاذ  
أو غريب بحيث تحصل لدى متقبل الرسالة الأدبية قطيعة بين  
الدال ومدلوله (١٩) وهذا الشرط يضمن مبدأ تصريح الرصيد  
اللغوي المشترك بين الباحث والمتقبل بمقتضى قانون الاستعمال  
ومن تلك الشروط ألا يكون في اللفظ قصور ما عن أداء المعنى  
المراد حتى لا يقع اختيار دال لا يستوعب كل المجال  
الدلالي المقصود في السياق (٢٠) . أما ثالث الشروط فيتمثل  
في الصورة المقابلة للشرط السابق وهي ألا يكون اللفظ متجاوزا  
لحدود المعنى المقصود بحيث يكون للدال طاقة دلالية تستوعب  
أكثر من المدلول المتلائم مع السياق فيحصل عندئذ خرق للقانون  
الوظيفي للغة وهو «الابلاغ والافهام» إذ يدخل صاحب الرسالة  
الأدبية بأداة التعبير حيّزا من التباس يسميه الجاحظ بالشركة  
والمشترك حيناً وبالمضمن والمؤول حيناً آخر (٢١) .

تلك إذن أهم مقومات اختيار اللفظ كركن أول من أركان  
نظرية الجاحظ في الأسلوب إلا أن هذا الركن الصريح يستند إلى  
ركن ثان مبثوث في كتاب «البيان والتبيين» وهو بمثابة السدى

---

(١٩) (ج ١ - ص ١٣٦ ، ١٤٤ ، ٣٧٨ - ٣٨٠) .

(٢٠) (ج ١ - ص ٩٢ - ٩٣) .

(٢١) (ج ١ - ص ٩٢ ، ٩٣ ، ١٠٦) .

الذي يتخلل لحمة النسيج العام ، ويتمثل في اختيار نظم تلك المادّة اللغوية المتجمّعة على نسق تتكامل فيه الخصائص النوعية للألفاظ مع المميزات العامة لبنية الكلام بحيث تصبح الرّسالة اللغويّة مطبوعة أسلوبياً من وجهتين : وجهة الألفاظ كأجزاء فرديّة في عملية الخلق الأدبي ووجهة تركيب تلك الأجزاء في صلب البنية اللسانية العامّة للنّص ، وعلى هذا الأساس تزدوج الخصائص النوعية للأسلوب فتكون السمة الأساسيّة المميّزة له هي مطابقة جدول الاختيار لجدول التّوزيع في عملية البث الفنّي ، وهذه الظاهرة هي التي يلح عليها كل الأسلوبيين المعاصرين ممّا يجعلهم يعرفون الأسلوب بأنّه الانتظام الدّاخليّ لأجزاء النّص في صلب علاقات متألّفة تحدّد لها نوعيّة بنيته اللسانية وهو التعريف المفضي إلى اعتبار الأسلوب المحلّ الهندسي لنقط تقاطع محورين اثنين : أحدهما عموديّ وهو محور الاختيار وثانيهما أفقيّ وهو محور التّوزيع .

ولقضية النّظم هذه أثر واضح في تحديد مفهوم الجاحظ للأسلوب رغم ما يتبادر من تعلّقه الظاهريّ بشكل الألفاظ وتفضيله مقاييس انتقائها على كل المقاييس الأخرى ولم يعتن الدارسون لنظريّة الجاحظ في البلاغة بشيء عناية بهم بشأنيّة اللفظ والمعنى عنده (٢٢) .

وأوّل ما تتجلى فيه هذه النّظرية في «البيان والتّبيين» هو

---

(٢٢) انظر : عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربية ، ص ٧٦ ، ص ٨٣ .

محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي ، ص ٦٧ .

إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٤٢٣ - ٤٢٥ .

الاستطرادات المختلفة التي يحاول بها الجاحظ الالمام بمعطيات مبدأ توافق الجدولين من الناحية المبدئية قبل كل شيء فيعرض علينا سلسلة من الأحكام النقدية تبوىء العمل الفني المقصود لذاته منزلة تميزه عن البث الآني والخلق المرتجل، وبذلك يكون « الأسلوب » وليد مخاض فني طويل خاصيته الأساسية أنه عمل واع قبل كل شيء إذ هو بمثابة صهر المادة اللغوية في بوتقة التكرير الفني: « ولم نرهم مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد في صنعة طوال الخطب ، بل كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب اقتدارا عليه وثقة بحسن عادة الله عندهم فيه وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في معازم التدبير ومهمات الأمور ميثوه في صدورهم وقيده على أنفسهم فإذا قومه الثقف ، وأدخل الكبير ، وقام على الخلاص أبرزوه محكما منقحا ، ومصفى من الأدناس مهذبا » (٢-١٤) .

فإذا كان هذا التصوير يمثل الاتجاه العمودي في عملية الخلق الأسلوبى اعتمادا على محاولة بلوغ درجة ما من التعمق تكثف نوعية مادته فإن هذا الاتجاه يتقاطع مع اتجاه أفقى يرمز إلى البعد الثانى في عملية التكرير وهو البعد الزمنى :

« ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ، وزمنا طويلا ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاما لعقله ، وتتبع على نفسه ، فيجعل عقله زماما على رأيه ورأيه عيارا على شعره ، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات



والمقلدات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنديدا  
وشاعرا مقلعا» (٢-٩) .

وبهذه المغالبة الفنية الدائمة يتحول المبدع من خالق للفن  
إلى عبد له (٢٣) .

ثم يدخل بنا الجاحظ مجالا آخر من التقييم النقدي يشحنه  
أحكاما أسلوبية تتصل بخصائص البنية اللسانية مباشرة، ومجموعة  
هذه الأحكام تبلور المبدأ النظري العام المتمثل في ضرورة انسجام  
جدول الاختيار مع جدول التوزيع، واستعراض نماذج من مصطلحات  
هذه الأحكام يبرز لنا إلحاح الجاحظ على ظاهرة البناء الأسلوبى  
في التركيب اللغوى الفنى .

فانطلاقا من مبادئ عامة تتلخص في «التصرف في الألفاظ»  
بغية «سلاسة النظام» عبر «سهولة المعاطف» (٢٤) يدقق الجاحظ  
معايره العملية المختلفة من :

تقسيم أقدار الكلام  
واتفاق أجزاءه  
وقرائها  
وتلاحمها

---

(٢٣) راجع : ( ج ١ - ص ٢٠٦ ) ( ج ٢ - ص ١٢ ) .

(٢٤) انظر : ( ج ١ - ص ١٠٣ ) .

( ج ٢ - ص ٨ ) .

( ج ١ - ص ٦٧ ) .



ونظم الكلام

وتنضيده

وتأليفه

وتنسيقه

وسبكه

ونحته (٢٥) .

وكل هذه المقاييس الفرعية إنما تهدف - كما أسلفنا - إلى صهر المادة اللغوية المختارة على الجدول العمودي في بوتقة التوزيع على الجدول الأفقي مما يجعل الصياغة اللسانية كلا لا يتجزأ: « متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان » (٢٦) .

ولئن ظلت تقديرات الجاحظ في صياغة نظريته الأسلوبية العامة مصطبغة في مجملها بالطابع النظري فإن « البيان والتبيين » لا يخلو من نفثات إن لم تكن تطبيقية بالمعنى الدقيق فهي على الأقل تكشف بعض المحاولات العملية التي تمتد الدارس بمقاييس أكثر إحكاما وبالتالي أقرب إلى الموضوعية، ولعل المنطلق في سبر هذه المعايير يكمن في تصنيف الجاحظ لصور توزيع المادة

---

(٢٥) انظر : ( ج ١ - ص ١٣٩ ) .

( ج ١ - ص ٦٧ ) .

( ج ١ - ص ٢٠٥ - ٢٠٦ ) .

( ج ٣ - ص ٢٩ ) .

( ج ٤ - ص ٣٠ ) .

(٢٦) انظر : ( ج ١ - ص ٦٧ ) .

اللغوية على سلسلة الكلام وهو يقيمها حسب السلم التالي (٢٧) :

الصياغة الفنية وتنقسم إلى شعر ونثر ، أما الشعر فيتفرع إلى رجز وغير رجز ، وأما النثر فينقسم إلى مطلق ومقيّد ثم يصير المقيّد إلى مزدوج وغير مزدوج :

أما داخل هذا السلم فإن الجاحظ يكاد يجعل من الشعر رمزا للخلق الأسلوبى الأوفى (٢٨) لذلك نراه يخص نقد الأسلوب النثرى ببعض المقاييس المستقاة من خصائص الحياة الشعرية كأن يكون الكلام قائما على «الشماثل الموزونة» (٢٩) حتى يكتسب ميزة الايقاع المقطعى ، وهذا ما يعلّل الوصية الفنية المبدئية : «إن استطعتم أن يكون كلامكم كلّهُ مثل التّوقيع فافعلوا» (٣٠) .

فإذا خرجنا من السياق الداخلى لسلم التّصنيف وجدنا الجاحظ يعود إلى بعض أسس النقد الأسلوبى بما يستوعب كل عمليات الابداع الفنّى ، وأبرز ما يقدّمه فى هذا السياق مبدأ إحكام أجزاء الكلام فى مستوى الجمل أو العبارات، فيصور لنا عملية البثّ الفنّى كصناعة سينما توغرافية أهمّ ما تقتضيه إنّما هو إحكام الصلة بين اللوحات المختلفة، وهذا الاحكام ذو مفهومين متقابلين : يتجسّم حيناً فى مبدأ «الوصل» و«الرتق» ويتشكل طورا فى مبدأ «الفصل» و «الفتق» (٣١) .

(٢٧) ( ج ٣ - ص ٢٩ ) .

( ج ٤ - ص ٢٨ - ٢٩ ) .

(٢٨) ( ج ١ - ص ٢٨٧ ) .

(٢٩) ( ج ١ - ص ٨٩ ) .

(٣٠) ( ج ١ - ص ١١٥ ) .

(٣١) ( ج ١ - ص ٨٨ ) .

( ج ٤ - ص ٩٤ ) .

وإلى جانب هذا المقياس التقدي يشير الجاحظ إلى ظاهرة أسلوبية ثانية هي من مقتضيات التكامل الفني في صلب الصياغة التعبيرية وتختص هذه الظاهرة بعلاقة الكلمات بعضها ببعض مما يمكن أن نعبر عنه بقانون تعادل الألفاظ اقتباساً من عبارة للجاحظ في هذا السياق بالذات (٣٢) ومدار هذا القانون الأسلوبى أن توزع الألفاظ على جدول سلسلة الكلام بما يضمن حداً أدنى من التلاؤم والائتلاف فينصهر البناء اللغوي انصهاراً يخلو من كل تنافر أو نشاز (٣٣). عندئذ يصبح نص الرسالة الأدبية كلا بنيويًا قائماً على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كل عنصر أسلوبى منه وقف على بقية العناصر بحيث لا تتحدد مميزات أحدها إلا في علاقته بالعناصر الأخرى، كما أن اختلال جزء من أجزاء البنية العامة يجزّ حتماً اختلال التوازن العام للرسالة الأدبية :

«... فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك وتجذ اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها فلا تكرها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها» (٣٤).

قد تبيننا إلى حدّ الآن وجهين مختلفين لنظرية الجاحظ في

---

(٣٢) (ج ١ - ص ٨٩) .

(٣٣) (ج ١ - ص ٦٥ - ٦٧) .

(٣٤) (ج ١ - ص ١٣٧ - ١٣٨) .

«الأسلوب» ولكنهما وجهان يستندان إلى مقياسين متكاملين :  
 مقياس انتقاء الرصيد اللفظي من القاموس العام للغة، ومقياس  
 توزيعه وتنسيقه على سلسلة الكلام غير أن هذين المبدئين ما أن  
 يتفاعلا عضويا في عملية الخلق الأدبي حتى يولدا معيارا ثالثا  
 يتصل مباشرة بالنظريات العامة الأساسية في علم الدلالات، فإذا كان  
 الجاحظ قد حاول تقنين سلم المقاييس العامة في اختيار اللفظ، وفي  
 إختيار النظم، فهل كان مسلما في كل ذلك بأن العلاقة بين مجموع  
 الدوال المصاغة ابتداء وما يذهب المتقبل بها إليه من مدلولات  
 هي علاقات حتمية بموجب أنماط لغوية قارة، أم إنه ذهب  
 إلى مبدإ غزارة الدلالات انطلاقا من دوال معينة محدودة ؟

إن هذا التساؤل المبدئي يرجعنا إلى البحث عن رأي الجاحظ  
 في طاقات الظاهرة اللغوية من حيث الإبلاغ . ولئن اشتمل « البيان  
 والتبيين » على إشارات عديدة تبرز الطاقة الدلالية المباشرة في  
 اللغة (٣٥) مما يجعل وظيفتها الأساسية متطابقة مع مبدإ الإفصاح  
 والابانة كما أسلفناه فإنه يحوي استطرادات كثيرة تبرز كلها  
 اعتبار الجاحظ أن من مميزات لغة الخلق الفني - وبالتالي لغة  
 الأسلوب الأدبي - اعتمادها على الطاقات الإيحائية في الظاهرة  
 اللغوية أكثر من إقتصارها على طاقاتها التصريحية . ومعلوم أن  
 أحدث الاتجاهات الأسلوبية تركز عنايتها على تحليل مفهوم  
 الأسلوب الأدبي بالرجوع إلى قدرة النص على استيعاب مجالات  
 دلالية مختلفة بفضل ما في لغته من طاقات إيحائية، وهذه

(٣٥) ( ج ١ - ص ٧٥ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١١٧ ) .

( ج ٢ - ص ١٠٤ ) .

( ج ٤ - ص ٢٨ ) .



الظاهرة يمكننا تفسيرها حسب معطيات الإدراك الشمولي في نظرية المعرفة إذ بها نتبين كيف أنّ الكل ليس فقط حصيلة الأجزاء وإنما في الكل ما في الأجزاء منفردة وزيادة ، وعندئذ نستطيع تقريب ذلك بأحدث النظريات اللسانية والتي حاول فيها أصحابها أن يتجاوزوا دراسة اللغة من حيث الجمل الثابتة فعلا إلى دراسة النواميس الباطنية المختركة لقدرة المتكلم على إنشاء عدد من الجمل لا حد له مما قادهم إلى دراسة طبيعة اللغة وحركيتها .

ومن المعلوم أيضا أنّ أحدث النظريات في علم الدلالات قد اعتمدت مبدأ الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية لتدحض ما دأب عليه اللسانيون من تعريف اللغة بكونها أداة إبلاغ ، ذلك أنّ أصحاب هذه النظرية المستحدثة قد انتهوا إلى تقرير أنّ اللغة توحى أكثر ممّا تصرّح ، وتنبيه أكثر ممّا تعبر ، وتستفز أكثر ممّا تخبر .

فإذا عدنا إلى الجاحظ وجدناه يقرّ في أصرح عبارة بأنّ اللغة تقوم أساسا على غزارة الدلالات وهي الظاهرة التي يتخذها إطارا للردّ على من اتّخذ من اختلاف المسلمين في تأويل نصّ القرآن مطيّة طعن في الإسلام ، وينتهي الجاحظ إلى تحدّي هؤلاء الطاعنين أن يدلّوه على لغة تقوم فحسب على الطاقات التصريحية دون الطاقات المفضية حتما إلى الاختلاف النسبي - بين المتقبلين للرّسالة اللغوية - طبقا لاختلاف تقديراتهم للأبعاد الإيحائية (٣٦) .

أمّا طريقة الجاحظ في استغلال هذه الطاقة الإيحائية لتفسير الخصائص الأسلوبية المميّزة فتبدو - بالرجوع دوما إلى صياغة

(٣٦) راجع : ( ج ٣ - ص ٣٧٦ ) .



متصوّراته وانتقاء مصطلحاته - على مستويين : مستوى وصفي تحليلي يبرز في مجموعات ثلاث مقاييسها كمية فنوعية فتقييمية :  
أ) « أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره » (١-٨٣).

« وربّ قليل يغني عن الكثير (...) بل ربّ كلمة تغني عن خطبة (...) بل ربّ كناية تربّي على إفصاح » (٢-٧) .

« قلة عدد الحروف مع كثرة المعاني » (٢-٢٨) .

« الكلام الذي قلّ عدد حروفه وكثر عدد معانيه وجل عن الصّنع ونزّه عن التّكلف » (٢: ١٦-١٧) .

« وقد يكون القليل من اللفظ يأتي على الكثير من المعاني » (٤-٢٧) .

ب) « ... فذكر (...) المحذوف في موضعه، والموجز، والكناية والوحي باللفظ ، ودلالة الإشارة » (١-٤٤) .

« فعمامة ما يكون من هذه الأبواب (البلاغية) الوحي فيها والإشارة إلى المعنى » (١-١١٦) .

ج) « ومن البصر بالحجّة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها » (١-٨٨) .

« قال من هذه التي تردّ إلى قليل فتقنع وليس المضمّن كالمطلق » (١-١٥٥) .

« وإن قصر القول أتى على غاية كلّ خطيب » (٤: ٤٤-٣٤)  
أمّا المستوى الثاني الذي تبرز فيه طريقة الجاحظ في استغلال هذه المقاييس فهو مستوى التجريد وتحسّس الصّيغة الاصطلاحية المطابقة للظاهرة الأسلوبية العامة ويتدرّج الجاحظ في ذلك

من مفهوم الكناية<sup>(٣٧)</sup> (المقابل للإفصاح) إلى مفهوم الاقتضاب<sup>(٣٨)</sup> لينتهي إلى بلورة الظاهرة في صياغتها النهائية ألا وهي الإيجاز فيعرفه بأنه «حذف الفضول وتقريب البعيد»<sup>(٣٩)</sup> ثم يجعل منه جوهر كل عملية إبداع فني فيطابق بينه وبين البلاغة كفكرة مجردة<sup>(٤٠)</sup>.

ولعلّ أبا الحسن الرّماني (٥٣٨٦هـ) هو الذي سيدقّق مفهوم هذا المصطلح فيعرف الإيجاز بأنه «تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يعبر عنه بألفاظ كثيرة ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلة فالألفاظ القليلة إيجاز»<sup>(٤١)</sup> ولعلّه أيضا هو الذي سيحاول أن يقنّن ازدواجيّة طاقة اللغة بين التصريح والإيحاء فيما سيسميه بالتضمن معرّفا إيّاه بقوله: «تضمن الكلام هو حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو صفة هي عبارة عنه»<sup>(٤٢)</sup>.

\* \* \*

(٣٧) (ج ١ - ص ٤٤) - (ج ١ - ص ٨٨) - (ج ٢ - ص ٧).

(٣٨) (ج ١ - ص ٨٨).

(ج ١ - ص ٣٣١).

(٣٩) (ج ١ - ص ٩٧).

(٤٠) (ج ١ - ص ١١٦).

(٤١) التّكت في إعجاز القرآن ص ٧٦.

(٤٢) المرجع ص ١٠٢.



الفصل الرابع  
مع ابن خلدون

الأسس الإختبارية  
فت نظرية المعرفة  
من خلال المقدمة





## مع ابن خلدون

### الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة

لايكاد يتأمل الباحث المعاصر في أمّهات التصنيف المعرفي التي قامت ركائز علوم العرب باختلاف مشاربها حتى يقتنع القناعة الحدسية بأنّ البحث الايبستيمولوجي قد كان لديهم عريقاً متأصلاً بما يوشك أن يتبلور معه هذا الفن الكليّ مضموناً واصطلاحاً ، ويتحول الحدس إيماناً جازماً متى خلع الباحث عن نفسه قيود الاختصاص الضيق وفكّ عن رؤيته كوابح التقطيع الذي فرضته أنماط التثقيف القطاعي ممّا يشل النظر المسيطر على كليات المعاني ، ويشبط الفحص الغائص على حقائق الأمور في تجريد وتأليف يأتیان على الأجزاء في وجودها المتبدّد ، فيدركان ما وراء الأجزاء من تعاضد المعرفة الكلية وتناصر الاستنباط والشمول بعد الاستقرار العيني والتشريح الفرديّ .

وإذا تدبّرنا أمر عراقه هذا البحث وتجدّره في الفكر العربي وجدناه ينبع من حيرة معرفيّة تخللت كلّ أنسجة العلوم على مسار الحضارة الإسلاميّة ، وهذه الحيرة مردها استكشاف أصول المعرفة النوعيّة بعد استكمال مضمونها ، لذا كانت الحيرة الايبستيمولوجيّة

لاحقة دوما لتكامل مقولات العلم الخاص مثلما كان بديهياً أن تكون في مجملها تالية لقواعد الضبط القطاعي لذلك ترى أن العلم ما إن تتحدد أركانه المضمونية وتتضح رؤاه المنهجية حتى يخلق علما آخر يحمل اسمه بعد استباقه بلفظ «الأصول» فيكون العلم الوليد بمثابة المعادلة من الدرجة الثانية تعقب المعادلة من الدرجة الأولى، كذا ظهر علم أصول الفقه بعد تكامل الفقه ، وعلم أصول النحو بعد رسوخ النحو وهلم جرا ... واستنادا إلى هذا الاستقراء التاريخي جوزنا لأنفسنا فيما سبق اقتراح مصطلح مشتق من هذه الصياغات العربية ندلّ به على هذا النمط من المعرفة التي تغوص إلى قواعد العلم بعد استيعاب العلم ذاته ، فاقترحنا لفظ «الأصولية» بديلا من المصطلح الدخيل، وما الايبستيمولوجيا في معناها المبدئي سوى فحص أصول العلوم وفرضياتها ونتائجها فحصا نقديا يفضي إلى تقييم ثمارها تقييما منطقيًا، وتمحيص منظومتها من الوجهة الموضوعية بما يحقق مدارك المعرفة اليقينية ، وعندئذ يغدو مصطلح الأصولية متطابقا مع مفهوم التحول من المعادلة المعرفية البسيطة إلى معادلة الدرجة الثانية على حدّ ما يبرزه اللفظان المكوّنان اشتقاقا لمصطلح الايبستيمولوجيا ، فيكون البحث الأصولي متطابقا مع مفهوم علم العلم .

هكذا نمت علوم العرب في دوائر انتشارية تنطلق من بؤرة مركزية فتوالد حلقاتها ولا تستقرّ حركتها التكوينية إلا عندما تستوعبها المعرفة الأصولية ، فقد عرف علم الفقه مخاضه التكويني العسير ثم رست حركته مع تولّد علم أصول الفقه فكان هذا العلم نافذا إلى قواعد المعرفة التشريعية متخطيا لنمطها

الوصفيّ ونسقتها التحليليَّ ، ساعيا إلى دعائم الاتّصال بين الشّيء وفلسفة الشّيء أي بين العلم وعلم العلم ، وما إن توفر البعد الزّمنيّ السّانح لوضوح الرؤية المعرفيّة حتى ظهرت مدوّنة الاكتمال لهذا العلم فجسمها كتاب «المستصفى من علم الأصول» لأبي حامد الغزالي (٤٥٠هـ-٥٠٥هـ) .

كذا حدث لعلم النحو رغم أنه من المعارف التي تكاد توهم بطفرة التولد إذ كلّ ما في تاريخه عند العرب يوحى على جانب من الاغراء بأنّه اكتمل يوم ولد ، أو قل إنه تولّد متكاملا لما سكب في كتاب سيويه (١٠٠هـ-١٨٠هـ) ولم تحل هذه الظّاهرة على غرابتها دون نماء علم النّحو بما وفّر له المناخ المعرفيّ الذي أخرج فيه من ذاته فلسفته الأصوليّة فكان علم أصول النّحو معادلة معرفيّة أخرى ارتقت بالظاهرة الفكرية عبر سلم التجريد والتأليف ، وكان اكتمالها متجسّما في تصنيف ابن جني (٣٢١هـ-٣٩٢هـ) الموسوم بالخصائص .

ويكاد ينطبق استقراؤنا هذا بنسب معقودة على علم الكلام أيضا لأنّه قام فلسفة للعقيدة ومؤصّلا لعبادىء النّظر فيما يفلت عن قبضة النّظر ، ولا يهمنّا أكان التّوفيق حليف هذا العلم أم لم يكن من حيث سعيه إلى إدراك المراتب اليقينيّة عبر سبل الاستدلال والمحااجة وإنّما الذي يعنينا هو حدوثه في حدّ ذاته إذ انبرى مؤصّلا لقواعد المعرفة في صلب قطاع مخصوص ، فكان في تبلوره ذا طبيعة أصوليّة محض ، ناهيك أنّه يوسم أيضا بأصول الكلام حيناً وأصول الاعتقاد حيناً آخر ، والأمر مع هذا العلم أشدّ فتنة وأجلّ خطراً لأنّه قد كان في توالده التاريخيّ تكاثريّ

الأنساق، فلم يكن جنيس العلوم الأخرى التي قصدت في نمائها مقصد التّوحد والاستقطاب، وفي صميم هذا الشّدوذ كمنت طرافته إذ لم تظهر في صلبه نحلة إلّا وأثمرت منظومتها الاصوليّة النوعيّة : فإذا بنا نستجمع نمطا ظاهريّا هو «الإحكام في أصول الأحكام» لابن حزم (٣٨٤هـ-٤٥٦هـ) ونمطا اعتزاليّا جاء به رأس العقلانيّة الإسلاميّة القاضي عبد الجبار (٣٢٠هـ-٤١٥هـ) في مدوّنته المذهلة الموسومة بالمغنى في أبواب التّوحيد والعدل ، ونماذج أشعريّة متلاحقة يبدوّها إمام المذهب ويتوافد بها أسلافه ممّن انبروا يعدلون من جموح العقل . وتتبع مختلف أفنان العلوم عند العرب تجد هذه الظّاهرة ثابتة التّواتر ، وقد يستوقفك علم التّفسير ردحا من الزّمن ولكنك واجد منظومته المعرفيه مع فخر الدّين الرّازي (٥٤٣هـ-٦٠٦هـ) في «مفاتيح الغيب» حيث يمسك منذ المبتدأ بزمام العلم في أصوله ومناهجه وقرائنه الموضوعية . أمّا في علم البلاغة فقد تخال عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) قطب أصولها، فإن أنت واصلت المسار عرفت أنّه سيطر على مضمون العلم دون أن يخرج عن حلقة العلم المخصوص للبحث عن علم العلم ، وهو ما تداركه حازم القرطاجنيّ (٦٤٨هـ) في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» حيث تعاظلت المعارف البلاغيّة والنّقديّة والفلسفيّة .

تلك إذن خصوصيّة نوعيّة في الفكر العربيّ الإسلاميّ، عنها صدرت أصوليّة المعرفة : ما اتّصل منها بالحقائق الإلهيّة وما نفذ منها إلى القضايا الإنسانيّة ، بل إن المعارف الصّحيحة ممّا تختبره العلوم اليقينيّة قد انصهرت هي الأخرى في نسق البحث عن فلسفتها المنهجية فلم يكن ، لبعض تلك الأسباب، بدعة أن ترى ابن الهيثم (٣٥٤هـ-٤٣٠هـ) يستهلّ مقدّمة كتاب



المناظر بهذا التحري : «ونبتدىء في البحث باستقراء الموجودات وتصفح أحوال المبصرات وتمييز خواص الجزئيات، ونلتقط باستقراء ما يخص البصر في حال الإبصار وما هو مطرد لا يتغير . وظاهر لا يشتبه من كيفية الإحسان ثم نترقى في البحث والمقاييس على التدرج والترتيب مع انتقاد المقدمات والتحقق في النتائج ونجعل غرضنا في جميع ما نستقرئه ونتصفحه استعمال العدل لا اتباع الهوى ونتحرى في سائر ما نميزه وننتقده طلب الحق لا الميل مع الآراء» .

\* \* \*

فتاريخ العلوم في مساق الحضارة العربية قد ارتكز على تواجد أصوليات فرعية أثمرتها أفنان الشجرة المعرفية المتكاثفة فكانت بمثابة الأعمدة الفقرية يأتي كل واحد منها متعاضدا مع العلم النوعي الذي أخرجه ومجسما في آن واحد درجة اكتماله ، وعلى ذلك النسق نشأت أصوليات تراكت كما ونوعا حتى تفاعلت عضويا تفاعلا هيا المناخ الفكري الذي يتمثل به المعطى الأصولي في أبعد خصائصه وأعمق تكاثفه .

وما إن تتضح للباحث المعاصر تاريخية النشأة الأصولية على النمط الذي صورناه ، مقتضيين تفاصيله ، حتى يدرك مصادرتنا المبدئية وهي أن مقدمة ابن خلدون قد جسمت فعلا الأصولية الكلية في تاريخ الحضارة العربية، إذ كانت جامعة لشتات الأصوليات الفرعية ، ومستوعبة لمقولات الفكر النقدي ، مع غزارة تأليفية هي وليدة القدرة على التجريد



والطاقة في الاستقطاب المعرفي الشامل، وكثيرا ما يشير الباحثون إلى غرابة ظهور ابن خلدون في فترة انحسار المد الحضاري العربي معتبرين أن المناخ الفكري الذي ساد طيلة القرن السابع والقرن الثامن ما كان يسمح موضوعيًا بظهور فكر متميز على الصعيد الإنساني، يتجاوز في يسر كل مكتسبات المعرفة البشرية الحاصلة قبله، لذلك يلجأ الدارسون في تفسير ما قد نصطلح عليه بالظاهرة الخلدونية إلى معطيات تقديرية تقرّر أشباه الحقائق دون أن تستند إلى موضوعية الحكم، بل ان الذي يفسّر به الدارسون تلك الظاهرة لمّا تنقضه الموضوعية الاختبارية، ألا وهو الجزم بالعرقية الفردية. ونحن وان لم ننكر وجود التفرد النوعي في المقومات التكوينية لدى الإنسان فإن الذي نعترض عليه هو أن نحول تقرير المعطى الفردي إلى مقوم تفسيري للظواهر الفكرية والمعرفية العامة.

فإن نحن تمثّلنا محدّدات نشأة الفكر الأصولي في صلب التطور الحضاري عموما واستغننا التعليل التكويني الذي بسطناه آنفا عرفنا أن الظاهرة الخلدونية قد جاءت في أوانها الموضوعي، بل ما كان لها أن تنشأ قبل الزمن الذي برزت فيه من حيث هي الأصولية الكلية التي أمسكت بأعنة الأصوليات الفرعية المنبثقة عن العلوم النوعية، فابن خلدون قد حظي ببعدين أساسيين هما البعد الزمني والبعد المعرفي، فكانت مقدّمته إخصابا نوعيًا من حيث تعتمد ضبط المنظومة الأصولية لتاريخ الفكر العربي الاسلامي.

ولعلنا لا نجازف كثيرا إن نحن قارنا ظهور ابن خلدون

بظهور أرسطو في تاريخ الحضارة اليونانية على ما يوجد من فوارق بين الصورتين ، فإذا اعتبرنا أرسطو مؤصل الفكر التجريدي ومنظم الاستنباط المعرفي سلمنا بأنه ثمرة نضج فلسفي طويل المدى في تاريخ الحضارة اليونانية فكان لذلك السبب ضابط أصولية المعرفة الإغريقية عموما ، وقد جاء متأخرا نسبيا فحظي بالبعدين الضروريين لكل تنويع أصولي .

\* \* \*

هكذا نتبين في ضوء هذا الاستقراء المتصل بتكوينية المعارف ونواميسها عبر جدل التاريخ كيف أن مدونة ابن خلدون لم تكن مجرد امتداد لخط أصولي واحد ، ولا كانت تنويعا نوعيا لفرع قطاعي يختص به علم التاريخ ، وإنما جاءت صهرا خصيبا لأصوليات فرعية فكانت نموذجا للتويع الكلي المتجاوز لحدود الفرع وأنماط الأجزاء . على هذا المنطلق نرتكز لنقرر بادية ذي بدء أن منظومة ابن خلدون قد مثلت أصولية معرفية توليدية وهو ما جعلها تستمد طابعها التوليدي من خصوصية التجريد القياسي والتأليف الاستيعابي ، فإذا بابن خلدون من حيث ينظم المعارف ، ويتحسس نواميسها الخفية وينقد مناهجها ويفحص ثمارها ، بل من حيث يستكنه أصول الإدراك اليقيني عموما ، يبتكر علما جديدا فيضع أسسه لا بالاتفاق أو التضمن وإنما بالوعي الصريح ، والتبصر المحكم .

فليس من الزعم في شيء ، ولا من تعسف التراث أو جموح الحداثة ، أن نعزو الفكر الأصولي عند ابن خلدون إلى إكتشافه بعدا عقليا نتبناه اليوم ظائنين أنه وليد حديث ألا وهو مبدأ تمازج

الاختصاصات في المعرفة البشرية بما يفتح أمام العقل مسالك  
التكامل وسبل السيطرة على الحقائق الكلية.

\* \* \*

فمتى استقام في ناظرنا هذا الأسس المركزي الذي تخلل  
طبيعة العلم في تاريخنا الحضاريّ تعيّن على ذوي الاختصاص  
أن ينبروا بحثاً عن سمة الأصوليّة العربيّة وما تتحدّد به من  
خصائص نوعيّة تبرز هويّتها فتفصلها عن غيرها من أصوليّات  
التاريخ الإنسانيّ سواء بالمشاكلة أو الممايزة وليس لنا في هذا  
المقام غير التنبيه إلى بعض الظواهر العينيّة نستلهمها بمنظور  
منهجيّ محدود بحدود الرؤية التي نصدر عنها، ولغيرنا أن يستغرق  
كشفها ليترقى بها إلى مراتب الاستنباط التّأليفيّ والتقرير الشّامل.  
وأول ما نبسطه في هذا المسار بعد أن نقضنا القول بتولّد  
الأصوليّة العربيّة عن الطابع الجدليّ في مكاشفة العلوم الكلية  
ونقضنا الاحتكام إلى مبدأ الطّفرة التّكوينيّة في تفسير ما أسميناه  
بالظاهرة الخلدونيّة، هو أن الأصوليّة العربيّة أصولية معرفيّة  
تقوم على زوج تكامليّ طرفاه القاران هما تأسيس فلسفة العلم  
المختص، والبحث عن نظريّة في المنهج المعرفي إطلاقاً، ولعل  
خطّ الفصل بين المعطى العربيّ والمعطى الإغريقيّ في هذا المساق  
يتعيّن في أنّ الفكر اليونانيّ قد أثمر أصوليّة منطقيّة قبل كل شيء  
ونعني بهذا المصطلح دلالة المختصّة بمشرب المناطق من  
حيث هي تصوّر محاولة العقل الخالص تمحيض الوجود في  
منظومة الأقيسة والمعايير التي يسقطها الجوهر المفكّر على المادّة  
المتقبّلة، فيكون أرسطو منظر أصوليّة اليونان، وتكون منظومته

قاصدة إلى حمل المادّة على أن تتعلّق بعقال العقل العاقل ، ولهذه الأسباب كانت منظومة دائرية مغلقة على نفسها ، إذ هي فعل استقطابي ذو حركة جاذبة تتولد فيها الدوائر لتنصب في مركزها ، وتتوحد في بؤرتها . أمّا الأصوليّة العربيّة فبتميّزها المضموني وتفردّها التاريخي قد أنجبت بطبيعتها فلسفة في المناهج ونظرية في المعرفة ، أي أنّها بذلك قد استحالّت علما في الإدراك ، وما من شك أنّ ابن سينا ( ٣٧٠هـ - ٤٢٨هـ ) قد أحسّ إحساسا دقيقا بتكاتف المعارف وتحتم إنصهارها في أصوليّة كليّة ، وكأنّما هو يبشر بميلادها قبل وضعها إذ يقول : « كلّ واحد من العلوم الجزئية وهي المتعلقة ببعض الأمور والموجودات يقتصر المتعلم فيه أن يسلم أصولا ومبادئ تتبرهن في غير علمه ، وتكون في علمه مستعملة على سبيل الأصول الموضوع ( ... ) . فليس يمكننا في تعلم العلوم كلها أن نتحرّز عن مصادرة على مقدّمات تتبيّن في علوم أخرى ، فإن مبادئ العلوم وخصوصا الجزئية تتعرّف إمّا من علوم جزئية غيرها ، أو من العلم الكلي الذي يسمّى فلسفة أولى ، فليس يمكن أن يبرهن على مبادئ العلوم من العلوم نفسها »<sup>(١)</sup> .

أمّا ابن جنّي فإنّه شديد الحيرة في أمر التباس العلم بأصوليّة العلم ، وهو غيور على إبراز الفيصل المبدئيّ بينهما إذ كان بمنطقه النقديّ مرتابا حيال القدرة البسيطة التي تمكّن من عبور معادلات الدّرجة الأولى إلى المعادلات من الدّرجة الثانية ، لذلك تراه يلح في ضرب من التّيسير على تبصرة العقول بأمر هذا التفارق ، فينزّل علمه الأصوليّ منزلتين : في الأولى هي منزلة الفكر النقديّ

---

(١) عيون الحكمة - ص ١٧ .



الخاص لا اتصاله الحميم بأصولية علم اللغة : « وهذا باب طويل جدًا وإنما أفضى بنا إليه ذرو من القول أحببنا استيفاءه تأنسا به ، وليكون هذا الكتاب ذاهبا في جهات النظر ، إذ ليس غرضنا فيه الرفع والنصب والجرّ والجزم ، لأنّ هذا أمر قد فرغ في أكثر الكتب المصنّفة فيه ، منه ، وإنما هذا الكتاب مبنيّ على إثارة معادن المعاني ، وتقرير حال الأوضاع والمبادئ ، وكيف سرت أحكامها في الأحناء والحواشي» (٢) .

وفي الثانية هي منزلة العلم الكليّ لأنّ أيّ تفكير أصوليّ وإن تحدّد بقطاع معرفيّ مخصوص فإنّه ينحدر إلى بوتقة الأصوليّة الكلية فيصبح متمازج المعارف بالضرورة ، وهذا سرّ أدركه ابن جنّي الإدراك الصريح فأبرزه بالتحليل لما سوى بين المتكلم والفقهاء والنحويّ والأديب والفيلسوف في الحاجة إليه : «فإنّ هذا الكتاب ليس مبنيّا على حديث وجوه الإعراب وإنما هو مقام القول على أوائل أصول هذا الكلام وكيف بدىء ونحى وهو كتاب يتساهم ذوو النظر من المتكلمين والفقهاء والنحاة والكتاب والمتأدّبين التأمل له ، والبحث عن مستودعه ، فقد وجب أن يخاطب كل إنسان منهم بما يعتاده ويأنس به ليكون له سهم منه وحصّة فيه .» (٣)

ومن رام تعداد التماذج الدالة على نضج الحيرة الأصولية في تاريخ الفكر العربيّ وجدها متسرّبة في مظانّ التراث تسرّبا نسيجيّا لا يدع مضنة في أمرها ويتفاوت هذا التبلور في

---

(٢) أحوال النفس ص ١١٤ .

الخصائص ، ج ١ ، ص ٣٢ .

(٣) المرجع - ص ٦٧ .



ترقيه نحو الفكر المجرد الكليّ ، ولكنك واجد من الصّياغات المطلقة ما يتخذنا ويتحدى بعض ثقافتنا المعاصرة في أصول الحكم وفلسفة المناهج ، أدركها أصحابها في ضرب من الوعي النقديّ الحادّ ، ولا شك أنّ من ثمار هذه السنّة المعرفيّة اقتدار ابن خلدون على مسك أعنة المناهج والقبض على مجامعها في رؤية موحّدة هي التي مكنته من تحديد أصوليّ لعلم المنطق في مبدئه وتشكله وإخصابه<sup>(٤)</sup>.

فإذا صحّ عندك ما افترضنا أنّه سمة نوعيّة تطبع الأصوليّة العربيّة عامّة وسلمت معنا - سواء بالاستدلال أو بالمصادرة - بأنّها أصوليّة توليديّة لأنها تنجب فلسفة في العلوم ونظرية في الإدراك ، تبين لك كيف ان ابن خلدون ما كان إلا ثمرا طبيعيا لنمط الحضارة التي أنشأته ، فالتفكير النقديّ العربيّ توليديّ كما عرفت فهو إذن مشر خصيب وثمرته هي ابن خلدون ذاته ، ولكن ابن خلدون لا يكون إلا توليديا لذلك كانت أصوليته ثمرة أنجبت ، في مخاضها مع معرفة التاريخ ، علم العمران وأنجبت بعد لقائها بوليدها منظومة المعارف الكلية .

على أنّنا إذا رمنا نشأة لهذا الطابع التوليديّ في حدّ ذاته أو حاولنا فكّ أسرارهِ التكوينيّة عزّونا ابتداء إلى تركّز سمة الاختباريّة في الفكر العربيّ ، وتكامل ضوابطها ، ممّا يسّر لها القبض على قطبي المعرفة المتواصلة : قطب المحسوس وقطب المجرد ، وليس من همّنا في هذا السياق إثارة جدل التكامل أو التنافر بين المتصورين

---

(٤) المقدمة ( دار إحياء التراث العربي - بيروت ) ص ٤٧٨ ، ٤٨٥ ، ٤٩١ ، ٥١٤ ، ٥١٥ .

ولا من همّنا البحث في مدى الاختصاص وحدود الاجهاض على صعيد المعارف عامّة وإنّما مقصدنا تقرير أمر هذه الظاهرة ممّا يصطّلع عليه أحياناً بالمنهج العلميّ أو المنهج التجريبيّ وذلك على حدّ ما أنطق بعضهم بالقول :

« للمنهج العلميّ مواصفات تنامت وتكاملت منذ أن بدأ الإنسان تسجيل ملاحظات ومراقبة الظواهر الطبيعيّة البيولوجيّة ومنذ أن تلمّس ما يحكمها من قوانين ، وحاول التّعرف على ما يطرأ على الظواهر من تغيير أو إنحراف ، وما يكمن وراء ذلك من أسباب، وبديهيّ أن الممارسة العلمية في مراحلها البدائيّة اقتصرّت على تسجيل المشاهدات ، ثم ارتقت إلى محاولة تصنيفها في إطار يصل الظواهر بعضها ببعض ، سواء بحكم التجاور المكاني أو بالتوقيت أو بالتالي الزمني، وتلك ذلك اعتماد المنهج التجريبي والذي شهد تطورا هائلا على أيدي العلماء العرب والمسلمين في القرون الوسطى إلا أنّ هذا المنهج التجريبي لم يتكامل إلا بعد إنحصار النهضة العلمية في المجتمع الإسلامي. فوضعت الضوابط لكيفية تطبيق هذا المنهج ، وأسلوب استخلاص القوانين العامّة من التجارب المنفصلة ، وطرق فحص الفرضيات من خلال تكرار التجربة الواحدة والتأكد ممّا إذا كانت ستؤدي - عند توفر شروط معيّنة - إلى ذات النتيجة . وهكذا اكتسب الأسلوب العلمي شريطين يميّزانه ، هما : المشاهدة المتجردة والتجربة كأساسين للوصول إلى الاستنتاج المبني على الاستقراء والاستدلال وصولا إلى التعميمات والقوانين . ومن خلال التناول المنطقيّ لمجموعة من المشاهدات والتجارب يمكن صياغة

النظريات التي تسعى إلى تفسير الظاهرة على مستويات أعمق وأشمل، والنظرية العلمية تظل محطة مؤقتة في مسيرة العلم» (٥)

ومن الطريف ذي الدلالة المميزة ألا تبقى جدلية التشكيل الحسي والتجريد التصويري مجرد معطى استقرائي ترتبط به المعاينة العلمية والمكاشفة الاختبارية، وإنّما تتحوّل هي ذاتها إلى معطى ينظر تنظيرا أصوليا يتخذ من العقل العاقل مادة للتفكير وموضوعا له في نفس الوقت، وهذه الحقيقة تصدق على ابن خلدون بالبداية ولكنّه فيها وريث سنّة متأصلة، فإن رمت دليلا فالتمس للشاهد لا للحصر ضربا من ضروبها عند محمد الشهرستاني (٤٦٧هـ-٥٤٨هـ) : «وللمعنى صعود من المحسوس المسموع إلى المعقول المعلوم صعودا من الكثرة إلى الوحدة، ونزول من المعقول المعلوم إلى المحسوس المسموع نزولا من الوحدة إلى الكثرة، والعرفان مبتدئ من تفريق ونقض، وترك ورفض، ممعن في جمع هو جمع صفات الحق للذات المريدة للصدق، ثم إنتهاء إلى الوحدة ثم وقوف، وهذا من حيث الصعود. والعرفان مبتدئ من توحيد وتفكير، وتمييز وتصوير، ممعن في معرفة هي معرفة صفات الخلق، ثم إنتهاء إلى الكثرة، ثم وقوف، وهذا من حيث النزول» (٦).

أما عند ابن خلدون فإنّك واجد، فيما أنت واجد، قوله : «إن العلماء معتادون النظر الفكري والغوص على المعاني وانتزاعها من المحسوسات وتجريدتها في الذهن أمورا كلية عامة ليحكم

(٥) د. محمد أحمد المفتي : منهج التصنيف العلمي عند ابن سينا، الثقافة العربية، ١٠، ١٩٧٥، ص ٣٦.

(٦) نهاية الأقدام في علم الكلام، ص ٣٢٠.

عليها بأمر العموم لا بخصوص مادة ولا شخص ولا أمة ولا صنف من الناس ، ويطبقون من بعد ذلك الكليّ على الخارجيات وأيضا يقيسون الأمور على أشباهها وأمثالها بما اعتاوه من القياس فلا تزال أحكامهم وأنظارهم كلها في الذهن ولا تصير إلى المطابقة إلا بعد الفراغ من البحث والنظر ، ولا تصير بالجملة إلى المطابقة وإنما يتفرع ما في الخارج عما في الذهن من ذلك (ص ٥٤٢) .

عند هذا الحدّ من الاستنطاق الجدلي يتيسر لنا التماس الركيزة المبدئية التي تجمعت في صلبها خصائص الاختبارية في منهج البحث وطرق الاستقصاء داخل شبكة النسيج المعرفي في الفكر العربي، وهي في الحقيقة ثمرة أصولية تولدت عن رؤية تجريبية تتحرى موضوعية البحث ومعقوليّة التشريع، هذه الركيزة بدت لنا متجسدة في تواتر الطرح اللغوي ضمن حقول التقصي الأصولي ، فليس من مقدمة أو خطبة صدر بها أعلام النظر النقدي مصنفاتهم على نهج الفكر الأصولي إلا وهي متضمنة للإشكال اللساني بغية تحسس نواويس الظاهرة اللغوية من حيث هي أداة المعرفة وموضوع لها في نفس الوقت .

وهكذا لم تنفك تزدوج في المقدمات الأصولية وظيفتان لسانيتان : وظيفة الأداء الإبلاغي ووظيفة الحديث باللغة عن اللغة ، وعن الوظيفتين تتولد وظيفة نوعية هي الكلام باللغة عن تفكير العقل في اللغة . بل إنّ هذه المقدمات قد اختزنت لنا أرقى درجات التنظير الموضوعي في شأن الظاهرة اللسانية فأصبحت تمدنا بالرؤية الجامعة بين الاختبار والشمول .

وقد لا تستوقفك استهلالات اللغويين أنفسهم بطرح القضية



اللسانية طرحا أصوليًا ، فكأنما ذلك من طبيعة شغلهم وإن كان في مثل هذا الظن حظ وافر من المسارعة ، ولكن القضية أشدّ وقعا وأحكم فعلا حينما تتواتر إلى حدّ الاطراد : تجدها في مقدمات أصول الفقه وعلم الكلام ، وكتب التفسير ، أمّا عن مداخل الفلاسفة وأهل المنطق فحدث ولا استغراب ، وسيصنع الطابع التوليدي الذي أشرنا إليه آنفا صنعه فتتحول المقدمات إلى خواتم ، ويأتي ابن خلدون بالصورة المتكاملة للتنظير اللسانيّ على صعيد الفلسفة الأولى كما يقول الشيخ الرئيس .

كذا تتقرر لناظرنا هذه الظاهرة العجيبة التي تحوي من الأبعاد المعرفيّة ما يتحدى الفكر المعاصر ، والتي تجيء بمادّة فكرية ولود كثيرا ما تعجز اللسانيات في أحدث تياراتها عن استيعاب مقولاتها الكلية ، ولهذا السبب ، وأسباب أخرى لم نأت عليها ، بدا لنا أن استقراء البعد اللسانيّ يمثل « ثابتة » في الفكر العربيّ ، بل هو أمّ الثوابت ، ولن يغفل ابن خلدون ، على ما بدا لنا ، عن هذه الحقيقة التي تمثل النموذج الأوفى للسمة الاختبارية وقد لا يخفى اليوم عن أحد أنّ الذي يحدد قوام الحداثة في حقل العلوم الانسانية الرّاهنة إنما هو موقعها من اللسانيات ، ذلك أنّ علم اللسان قد أصبح مركز استقطاب تحتكم إليه مختلف المعارف الإنسانية سواء في مناهج بحثها أو في تقدير حصيلتها العلميّة . وقد كان له على صعيد فلسفة المناهج فضل إرساء جملة من المبادئ أهمّها اثنان : مبدأ تمازج المعارف بغية إدراك نوااميس الظواهر المتّصلة بالانسان ، ومبدأ استغراق الشّمول المعرفي ممّا جذر الرؤية الأصوليّة .



ولئن لم يسمح المقام بالاستطراد إلى خواص الفكر المعاصر جملة فإننا نتجاوز التنبيه على ظاهرة معرفية تبدو لنا مستقبلية أكثر مما هي حضورية إذ نكاد نكون على اليقين بأن الفكر المعاصر على عتبة عصر معرفي جديد هو فجر الأصولية اللسانية .

فالسانيات اليوم موكول إليها مقود الحركة التأسيسية في المعرفة الإنسانية لا من حيث تأصيل المناهج وتنظير طرق إحصائها فحسب، ولكن أيضا من حيث إنثاء تعكف على دراسة اللسان فتتخذ اللغة مادة لها وموضوعا ، ولا يتميز الإنسان بشيء يميزه بالكلام ، وقد حدثه الحكماء منذ القديم بأنه الحيوان الناطق ، وهذه الخصوصية المطلقة هي التي أضفت على السانيات - من جهة أخرى - صبغة الجاذبية والإشعاع في نفس الوقت ، فاللغة عنصر قار في العلم والمعرفة سواء ما كان منها علما دقيقا ، أو معرفة نسبية أو تفكيراً مجردا ، فباللغة نتحدث عن الأشياء وباللغة نتحدث عن اللغة - وتلك هي وظيفة «ما وراء اللغة» - ولكننا باللغة أيضا نتحدث عن حديثنا عن اللغة، بل إننا باللغة - بعد هذا وذاك - نتحدث عن علاقة الفكر إذ يفكر باللغة من حيث تقول ما تقول فكان طبيعيا أن تستحيل اللسانيات مولدا حركيا لشتى المعارف ، فهي كلما التجأت إلى حقل من المعارف اقتحمته فغزت أسسه حتى يصبح ذلك العلم نفسه ساعيا إليها . اقتحمت الأدب والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع ثم اتجهت صوب العلوم الصحيحة فاستوعبت علوم الإحصاء، ومبادئ التشكيل البياني ومبادئ الإخبار ، والتحكيم الآلي وتقنيات الاختزان، وآخر ما تفاعلت معه من العلوم الصحيحة حتى أصبح معنيا بها عنايتها به علم الرياضيات الحديثة

ولا سيما في حساب المجموعات .

فبحثنا هذا - كما قد ينطق تلقائيا عن نفسه - إنما هو النظر في مقدمة ابن خلدون من وجهة عالم اللسان الملتزم بشمول الرؤية الأصولية تكويننا وتوليدا في نفس الوقت ، فنحن بموجب ذلك نحاول إقتفاء السبل الضمنية المؤدية إلى بناء الأصولية الخلدونية بالارتكاز على معادلات منطقية لسانية في آن معا . وفي كل ذلك نصدر من موقع معرفي محدّد هو تقديرنا أنّ مقدمة ابن خلدون قد مثلت منظومة الفكر الأصولي المتكامل في مسار الحضارة العربية ، وهذه المصادرة تستوجب التسليم بأن ابن خلدون - فضلا عن أنّه فلسف علم التاريخ واشتق علم العمران - قد أمسك في مقدّمته بأزمة مراتب أخرى تتداخل وتتفاعل إلى حد التراكم الكثيف .

فهو في المنزلة الأولى مؤرخ للعلوم ، وفي المنزلة الثانية ناقد لأصول العلوم ومناهجها وثمارها ، ثم هو في الثالثة منقّب عن خصائص المعرفة الإنسانية وكمالات الإدراك البشري .

\* \* \*

ولكن قد يتعذر على الباحث استكناه الطابع الاختباري عبر النظرية اللسانية عند ابن خلدون إن هو لم ينزلها منزلتها من المستندات الأصولية التي احتكم إليها خطه الفكري ، فلنعرض لها في تلميح واقتضاب يغنيان أهل الذكر عن تفصيلها ، وقد يستحثان الفكر إلى إستكمال النمط الاستدلالي من مواقع الاختصاص الأخرى .

وأوّل ما يتراءى لنا من هذه الركائز الأصولية والكماليات

المنهجية هو اعتماد المقوم البيولوجي ونعني به احتكام ابن خلدون إلى بعد المادة في ظواهر الوجود عامة وظواهر الحياة الإنسانية على وجه مخصوص، وليس لهذا الاستناد - في تقديرنا - ما خيّل لبعضهم من نزعة مادية بالمعنى الذي يبوء للمادة منزلة الحكم المفسر لعوارض الوجود ، والذي تنتفي معه سلطة ما وراء المادة سواء في تحريك السلوك ، أو تفسير العقل للسلوك ، ولم يكن ذلك من بعض هؤلاء الباحثين إلا إسقاطا مرآوياً سببه جموح القراءة المسلطة على الحدث بما تأخر نشوؤه في الزمن عن الحدث نفسه، ولسنا نتهم منهجا ما في البحث ولا ندين رؤية مخصوصة في تأويل الميراث الفكري، وإنما مقصدنا أن يتوضح خط الفصل بين الاستنطاق الرأسي الهادف إلى إعادة كشف النص الفكري ، والتأويل الصادر عن توظيف القراءة توظيفا فكريا أو عقائديا .

فالمقوم البيولوجي قد كان مستندا إختباريا تعامل معه ابن خلدون تعامل المخبري مع لوحات التشريح ، لأن حيرته القصوى تركزت على تحويل التخمين إلى مشاهدة عينية بغية إرساء قواعد التصور التجريبي ، لذلك كان مفهوم التجربة أو المعاينة ذا مرتبة غالبية في تفكير واضح علم العمران ، ولا نكاد نتردد في أن ثمرة هذا المقوم البيولوجي قد تجسّمت في إيقافه ابن خلدون على قانون جوهرى له من العمق والشمول ما للكليات أحيانا ، ألا وهو قانون الحاجة . ولو أخذت الفكر الخلدوني في مظهره الاستقرائي لوجدته نسيجا متظافرا : لحيته اقتضاء الحاجة في الوجود، وسداه إرضاء الحاجة بغية الوجود، وبين تحتم الحاجة وتعين سدها يتراءى نموذج الحياة

الفردية والجماعية وهو ما يجيز لنا القول بأن قانون الحاجة هو المحصلة الفيزيائية لقوتين ضاغطين: قوة الاقتضاء الخارجي وقوة النزوع الداخلي ، فالأولى تستجمع الحاجة المتسلطة على الإنسان بوصفها تحديا لوجوده، والثانية تشكل مسعى الإنسان إلى الاستجابة الطبيعية .

فالذي نعنيه بقانون الحاجة هو هذا الترحح الذي عليه الإنسان مدة وجوده بين ضغط الحاجة ودافع إرضائها ، وهذا القانون في تقديرنا هو الرسم البياني المفسر للوجود الانساني من خلال بعده البيولوجي .

ومن رام استغراق هذا القانون في صلب المقدمة وإمالة اللثام عن المقوم البيولوجي في التفكير العمراني توصل بيسر إلى فهم هذا التاموس المبدئي إذ في حوضه يتنزل تفسير ابن خلدون لغريزة حب البقاء ، ولضرورة دوام النوع ، فأما الأولى فهي ظاهرة فردية وأما الثانية فهي ظاهرة جماعية صدرت عن الأولى لأن في سعي الفرد إلى البقاء تعزيزا لمسعى الجماعة إلى الوجود .

وهكذا يتسنى للباحث لو رام استنزاف عناصر الموضوع بالبحث الكاشف والدّرس الناقد أن يستنبط ملامح التنفيد على سلم الاقتضاء البيولوجي ، إذ هو واجد درجة أولى من درجات ناموس الحاجة هي درجة الاقتضاء الغذائي ، ودرجة ثانية هي ضرورة الاحتماء الطبيعي في الملبس والمسكن واتقاء الموجودات المتسلطة عليه بالافتراس ، ودرجة ثالثة هي حاجة التأزر البشري ،



لأن في تعاون الفرد مع الفرد ما يعينهم على سدّ كل حاجاتهم وأكثر، وفي عزلة الفرد عن الأفراد قصوره عن سدّ أدنى ضروراته كما سنبينه في موطن آخر ولغاية أخرى .

فإذا استقام تفسير هذه الظواهر طبقاً لقانون الحاجة من حيث هو تركب بين طاقتين متجاذبتين تسنى، بالمجادلة والاستنباط تنزيل فكرة الوازع في نفس المساق الفكريّ وتبيين اندراج صورته ضمن تولد سدّ الحاجة من الحاجة نفسها . وليس يعزب عندئذ أن نكشف عن هويّة قانون العصبية . فليس هو - في تقديرنا - إلا نموذجاً أقصى لهذا المقوم الأوّل من مقومات الأصول المبدئية ، بل ليس اكتشاف ابن خلدون لقانون العصبية إلا ثمرة لتصوره الاختباري . أمّا من حيث المنطلق الفكري فإن التآزر العصبي هو تماماً جنيس عمليات متأخية ، هو جنيس تناول الإنسان للثريد خوفاً من الفناء ، وارتدائه لما يقيه قرّ البرد أو حر القيظ، ولجوئه إلى ما يحميه من حيوان لادغ أو مفترس، وتكاتفه مع أفراد مجتمعه لتحصيل تلك العناصر نفسها لقمة ورداء وملجأ . وهكذا يتنزّل التفكير السياسي في صلب البعد البيولوجي فيأتي من هذا التنزل مظهر جديد من مظاهر علم التاريخ على يد ابن خلدون .

\* \* \*

أما المستند الأصولي الثاني ضمن الكليات المنهجية في منظومة ابن خلدون فهو البعد العقلاني - بالمعنى المنهجيّ قبل المعنى المتمحض إلى التفسير الفلسفي - ولا ريب أنّ الثمرة الكلية ضمن نظرية ابن خلدون في هذا المقام قد جاءت حصيلة



ثمار فرعية من أهمها الاحتكام إلى الناموس المعقلن للوجود بعد ناموس الحاجة المحركة للوجود، ويتبلور هذا البعد حسب زوايا تقديرية متنوعة ، منها مبدأ اقتران كل معرفة بعملية التجريد لأنَّه الملكة المجسّمة لعقلنة الظواهر في نشوئها ووجودها وانسلاخاتها فالتجريد قبض على عنان التجربة وبالتالي تمحيض للمتصورات انطلاقاً من وقائعها المحسوسة أو مظاهرها المعاينة فطبيعي أن تكون التجربة أساساً لكل معرفة مثلما أنَّ أساس كل معرفة إنَّما هو استنباط المجرد من المحسوس .

إنَّ استكناه ناموس التجريد من حيث هو الطاقة العاقلة للظواهر قد مثّل حيرة منهجية قصوى لدى ابن خلدون إلى الحدّ الذي استحال معه أساً أصولياً « ذلك أنَّ الأصل في الإدراك - حسب عبارة ابن خلدون نفسه - إنَّما هو المحسوسات بالحواس الخمس ، وجميع الحيوانات مشتركة في هذا الإدراك من الناطق وغيره ، وإنَّما يتميز الإنسان عنها بإدراك الكليّات وهي مجردة من المحسوسات . » (ص ٤٨٩) وهذا ما يسمّيه ابن خلدون « سعي الفكر » الذي « غايته في الحقيقة راجعة إلى التّصور لأنَّ فائدة ذلك إذا حصل إنَّما هي معرفة حقائق الأشياء التي هي مقتضى العلم . » (ص ٤٩٠) .

ويصور ابن خلدون عمليّة التجريد في وصف دقيق إذ يقول عند حديثه عن علم المنطق « وضعوا قانوناً يهتدي به العقل في نظره إلى التّمييز بين الحق والباطل وسمّوه بالمنطق ومحصل ذلك أنَّ النظر الذي يفيد تمييز الحق من الباطل إنَّما هو للذهن في المعاني المنتزعة من الموجودات الشّخصيّة ، فيجرّد منها

أولاً صور منطبقة على جميع الأشخاص كما ينطبق الطابع على جميع النقوش التي ترسمها في طين أو شمع ، وهذه مجردة من المحسوسات تسمى المعقولات الأوائل ، ثم تجرد من تلك المعاني الكلية إذا كانت مشتركة مع معان أخرى وهي التي اشتركت بها ، ثم تجرد ثانياً إن شاركها غيرها وثالثاً إلى أن ينتهي التجريد إلى المعاني البسيطة الكلية المنطبقة على جميع المعاني والأشخاص ، ولا يكون منها تجريد بعد هذا ، وهي الأجناس العالية ، وهذه المجردات كلها من غير المحسوسات هي من حيث تأليف بعضها مع بعض لتحصيل العلوم منها تسمى المعقولات الثواني» (ص ٥١٤).

\* \* \*

على أن روح الاختبارية في أصولية ابن خلدون، مما صادفنا عليه ابتداءً ، هي التي وقت صاحبها من جموح العقل المجرد، فلم يذهب هذا المنهج بصاحبه إلى حد إسقاط التصورات التجريدية على الوقائع الحادثة ، ولا إلى حد اعتماد القوالب الماقبلية في صياغة التواميس المحركة للظواهر بل إن الخط الاختباري قد حتم الاستناد إلى مبدئين منهجين: أولهما القول بأن مسيرة الأحداث ليست عشوائية ولا هي تعسفية مطلقاً ، وإنما تحكمها ضوابط داخلية تمثل منطق انتظامها في الوجود، وثانيهما التسليم بأن العقل قادر على اشتقاق قوانين الظواهر من ذات الظواهر ، وذلك بانتزاعها عبر التجريد بعد المعاينة .

فكل حادث إذن معقول، أي ليس من الظواهر ما ينقض مبدأ العلة في التواجد ، فكل حدث حامل لدلالته في ذاته بمعنى

أنه يحوي في صلبه نظامه التركيبي ، ثم إن كل معقول لا بد أنه يتعقلن إذ ليس من ظاهرة حادثة إلا والعقل متوصل إلى كشف بنائها التكويني القابع وراء تجلياتها.

فمن موقع هذا البعد الاختباري ، وعلى أساس الإيمان بقدرة العقل على عقل المعقولات ، أو قل بالاصطلاحات المتولدة عن التصور الفلسفي الحديث ، على أساس الإيمان بقدرة الإنسان على عقلنة الموجودات ، انبرى ابن خلدون ينقد منهج المؤرخين قبل أن يؤسس ضوابط العلم تأسيسا متفردا فعرف العلم بشرائطه ، فذكر المعارف المتنوعة وحسن النظر والتثبت ، ثم استطرد إلى بيان مصادر الزلل ومسببات الطعن في فن التاريخ فإذا هو يجيء بقواعد المنهج العقلاني ليتخذة حكما على النقل وفيصلا في أمر الأخبار.

يقول صاحب المقدمة معللا منطقاته : «...لأن الأخبار إذا اعتمد فيها على مجرد النقل ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني ولا قيس الغائب منها بالشاهد والحاضر بالذاهب فربما لم يؤمن من العثور ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق ، وكثيرا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع لاعتمادهم على مجرد النقل غثا أو سمينا ولم يعرضوها على أصولها ولا قاسوها بأشباهها ولا سبروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات وتحكيم النظر والبصيرة في الأخبار» (ص ٩) ..

ويعود ابن خلدون إلى هذا المعيار الفاصل بعد أن نضجت

مقوماته خلال بسطه لموضوع علمه ، فيستدل بالخلف على هذا البعد الاختباري ويوضح الشيء بضدّه إذ يشير إلى مصادر الكذب في أخبار المؤرخين قائلا : « ومن الأسباب المقتضية له أيضا ، وهي سابقة على جميع ما تقدّم ، الجهل بطبائع الأحوال في العمران فإنّ لكلّ حادث من الحوادث ذاتا كان أو فعلا لا بد له من طبيعة تخصه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله ، فإذا كان السامع عارفا بطبائع الحوادث والأحوال في الوجود ومقتضياتها أعانه ذلك في تمخيص الخبر على تمييز الصدق من الكذب ، وهذا أبلغ في التمخيص من كل وجه » (ص ٣٥-٣٦) .

وهكذا يفضي هذا المنهج بابن خلدون إلى سنّ قانونه المبسّط الذي يتبوأ منزلة المقوم الأصولي لأنه يأخذ مسلك الكليات المطلقة ونعني بذلك قانون المطابقة باعتباره الثمرة الاختبارية القصوى في منهج الاحتكام إلى العقل والايمان بطاقة تجريد المعقول من مظان الوقائع والأحداث ، ولم يكن شيء ممّا نستنبطه اليوم بخفيّ عن وعي ابن خلدون ، إذ نراه بصريح الإدراك منظرًا لقانون يلتمس به الوجه البرهاني على حدّ اصطلاحاته بنفسه : « وأما الأخبار عن الوقائع فلا بدّ في صدقها وصحتها من اعتبار المطابقة فلذلك وجب أن ينظر في إمكان وقوعه ، وصار فيها ذلك أهمّ من التعديل ومقدّما عليه ، إذ فائدة الإنشاء مقتبسة منه فقط ، وفائدة الخبر منه ومن الخارج بالمطابقة . وإذا كان ذلك فالقانون في تمييز الحقّ من الباطل في الأخبار بالإمكان والاستحالة أن ننظر في الاجتماع البشريّ الذي هو العمران ، وتميز ما يلحقه من الأحوال لذاته وبمقتضى طبيعته ، وما يكون عارضا لا يعتدي به ، وما لا يمكن أن يعرض له ، وإذا



فعلنا ذلك كان ذلك لنا قانونا في تمييز الحق من الباطل  
في الأخبار والصدق من الكذب بوجه برهاني لا مدخل للشك فيه»  
(ص ٣٧-٣٨) .

فقانون المطابقة إذا أدرجناه ضمن المنحى الاختباري في  
الأصولية الخلدونية وجدناه بالنسبة إلى البعد العقلاني جنيس  
قانون الحاجة في البعد البيولوجي .

على أن كلا البعدين قد تفاعلا عضويا في جدلية التفكير  
الخلدوني ، وبتفاعلهما تصاهر كلا القانونين المنبثقين عنهما :  
قانون الحاجة وقانون المطابقة ، فإذا بالثمرة الأصولية تأتي  
تلقائيا ، ألا وهي تولد علم العمران انطلاقا من نقد علم التاريخ ،  
ومن الطبيعي أن يتفرد ابن خلدون بانجاز هذا العبور الأصولي  
إذ في نقد العلم توليد للعلم ، وبالتالي فإنه بقانون المطابقة  
قد اخصب المعرفة المتصلة بقانون الحاجة .

ولم يرد كل ذلك عفوا ولا ارتجالا ، كما لم يرد اشتقاقنا  
لانتظامه التصاعدي تعسفا ولا جموحا ، وإنما صاحب العلم  
- من حيث هو واضعه وضابط قواعده - قد وعى انجازه المعرفي  
واستوعبه أصوليا وهذا ما جوز لنا الحكم بأن الروح الاختباري  
لدى صاحب المقدمة هو روح توليدي على صعيد المعارف كليا .

ورشيق هو النص الذي يصور فيه ابن خلدون وعيه بمكابدة  
وضع العلم الاجتماعي وإنشاء المعرفة العمرانية :

«واعلم أن الكلام في هذا الغرض مستحدث الصنعة غريب



النزعة عزيزة الفائدة، أعثر عليه البحث وأدى إليه الغوص، وليس من علم الخطابة الذي هو أحد العلوم المنطقية فإن موضوع الخطابة إنما هو الأقوال المقنعة النافعة في استمالة الجمهور إلى رأى أو صدهم عنه، ولا هو أيضا من علم السياسة المدنية إذ السياسة المدنية هي تدبير المنزل أو المدينة بما يجب بمقتضى الأخلاق والحكمة ليحصل الجمهور على منهاج يكون فيه حفظ النوع وبقاؤه. فقد خالف موضوعه موضوع هذين الفئتين اللذين ربما يشبهانه، وكأنه علم مستنبط النشأة، ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليفة ما أدري، ألفتهم عن ذلك، وليس الظن بهم أو لعلمهم كتبوا في هذا الغرض واستوفوه ولم يصل إلينا، فالعلوم كثيرة والحكماء في أمم النوع الانساني متعددون وما لم يصل إلينا من العلوم أكثر مما وصل». (ص ٣٨).

وأكثر منه رشاقة ما حبره وهو يتحرى التوسط بين وضع العلم ونقده، إذ كان حريصا على تخلص مادة العلم من مضمون علم العلم، وفي هذا السعي إجراء لخط الفصل بين محتوى المعادلة المعرفية الأولى ومحتوى المعادلة من الدرجة الثانية كما وضعنا آنفا، ولا ينخلدون تحرّز يتوجس فيه الخلط، إذ ليس من منظورات صاحب العلم إثبات موضوع علمه، فإن هو سعى ذلك السعي فإن في ذلك خروجا من «العالم» إلى «الأصولي» ولهذا الأسباب المبدئية تحرّى ابن خلدون إبراز حواجز الفصل وهو يتركح على قطبين معرفيين لأنه كان في منزلة نوعية: كان عالما، وناقدا لأصول علمه، ثم واضعا لعلم جديد فكان حريّا به أن يقول: «... فإذا هذا الاجتماع ضروري للنوع الإنساني، وإلا لم يكمل وجودهم وما أراد الله من اعتمار العالم بهم

واستخلافه إياهم ، وهذا هو معنى العمران الذي جعلناه موضوعا لهذا العلم ، وفي هذا الكلام نوع لإثبات للموضوع في فنه الذي هو موضوع له ، وإن لم يكن واجبا على صاحب الفن ، لما تقرر في الصناعة المنطقية أنه ليس على صاحب علم إثبات الموضوع في ذلك العلم ، فليس أيضا من الممنوعات عندهم ، فيكون إثباته من التبرعات والله الموفق بفضلته . (ص ٤٣) .

\* \* \*

وإذ قد تجلّى تناسج المقوم البيولوجي والمقوم العقلاني بما أثمر لوحة التشريح الاختباري فإنّ بعدا ثالثا قد جاء يعززهما ليستكمل وإياهما حقيقة السند الأصولي في تفكير عبد الرحمن ابن خلدون ، ويتجسّم هذا البعد الثالث في التشكيل الصوري المرتبط باستتباع حقائق الظواهر في رسمها البياني الذي ينصاع للصياغة التشكيلية ولذا فقد لا نجازف إن أسميناه بالبعد الرياضي باعتباره أسّا منطقيًا جدليًا يتخذ صورة القوانين المجردة في شكل المعادلة البرهانية ، ومن البديهي أن التشكيل الرياضي ، على صعيد المعارف ، هو الصورة القصوى لكل تجريد ذهني وبالتالي فهو معيار ضبط الكليات التصورية قطعاً .

ولسنا نزعم في هذا المضمار أننا نستوفي البحث في هذا المقوم ، فطبيعة الموضوع – إذا ما اتخذ غرضاً معرفياً لذاته – تستوجب استقصاء حديث ابن خلدون عن قطاع المعرفة الصحيحة من جهة ، وتتبع كل مراحل الصياغة البيانية ذات الطابع التشكيلي من جهة أخرى ، وهذا ما قد يفرغ له بالدرس والاستنباط ذوبو المشرب المختص بالبحث في أصوليّة الفكر الرياضي . ولكننا

لا نروم شيئاً من ذلك ، وإنما نقصد فحسب التلميح إلى وجود  
ترابط برهانيّ ذي احتكام رياضيّ في صميم المنهج الاستدلاليّ  
لدى ابن خلدون بالذات ، فحيرتنا إذن منهجية أصوليّة أكثر  
مما هي استقصائية مختصّة ، لأنّنا نراهن بوجود هذا المقوم  
الرّياضيّ في حدّ ذاته كما نراهن بتفاعله العضويّ مع البعدين  
الآخرين : البعد البيولوجيّ والبعد العقلايّ .

إنّ أبرز ما يتسنى اشتقاقه من الفكر الخلدونيّ في هذا  
المقام بغية صوغه على المعيار الرّياضيّ هو ارتكازه على مبدأ  
التّناسب باعتباره ناموساً إجرائيّاً يفعل فعله في الحوادث والواقعات ،  
وباعتباره قانوناً تجريديّاً يوفّر للعقل لحظات من السّيطرة على  
الظواهر في الوجود . ولمبدأ التّناسب سلطان غريب في تفسير  
مقومات الحدث الإنسانيّ ، كما أنّ له نزوعاً واضحاً إلى تخلل  
كل تجليات التّواجد العمرانيّ ، وقد أحكم ابن خلدون استغلاله  
إلى مرتبة غدا معها أسّاً معرفياً نزعاً أنّ له بموجب ذلك طاقة  
المقوم الأصوليّ العام ، فليس قانون التّناسب مجرد تشكيل  
صوريّ ، ولا هو مجرد إسقاط ذهنيّ ، وإنّما هو وقوف من ابن  
خلدون على حقيقة مزدوجة : قدمها الأولى في حقل الواقع المعيش ،  
وقدمها الثّانية في حيز التّصور المعرفيّ . ولكل تلك الأسباب  
اكتسب هذا القانون طابع الاختباريّة مما ترتكز عليه نظريّة  
ابن خلدون في المعرفة والإدراك .

ولمبدأ التّناسب صور يتجلّى بها ، منها صورة المعادلة  
الجبريّة التي تتحدّد علاقة الطرفين فيها ، لا بالطرد ولا بالعكس ،  
وإنّما بالتّكاثر والرجحان ، بمعنى أنّ التّناسب الجبريّ وإن

إنضوى في سلم التزايد المطرد فإنَّ أحد طرفيه يتفرّد بتصاعد يختلف قدره عن نسبة التزايد في الطرف الآخر ، فتصبح النسبة المعقودة بين طرفي المعادلة هي نفسها متحرّكة إذ تتصاعد وفق رسم جبريّ مخصوص ، فيكون التّناسب بين الطرفين هو ذاته مرفوعا إلى قوّة ما ، بحيث إذا كانت (س) تتضمن قيمة معيّنة هي (ق)، فإن دخول (س) في تعامل عدديّ تتضاعف فيه تبعا للعدد (أ) ينتج عنه أنّ (ق) تتضاعف عندئذ تضاعفا يجاوز حجم (أ) فيصبح مرفوعا إلى القوّة (ن) كما لو أنّ :

$$\begin{aligned} & \text{س} \rightarrow \text{ق} \\ & \text{أ (س)} \rightarrow \text{ق} \times \text{أ} \end{aligned}$$

هذا النموذج من التّناسب نجده مفتاحا في كشف ابن خلدون لحقيقة موضوع العمران ، لأنّه العامل المفسّر لضرورة الاجتماع الإنساني في حدّ ذاته ، وصورة ذلك أنّ الاقتضاء البيولوجي يرضخ الإنسان إلى قانون الحاجة كما سبق أن بيّناه وهذا القانون هو بمثابة التّعادليّة المستمرة يسعى إليها الإنسان متركّعا بين الحاجد وسدّ الحاجة، أي بين تحدّي طبيعته له واستجابته لذلك التّحدّي، غير أنّ إرساء التّعادلية متعذّر إطلاقا على الإنسان في وجوده الفرديّ، فهو إذن كائن متبدّد طالما تصوّرناه منعزلا، ولكنّ اجتماع الفرد إلى الفرد هو الذي يخلق التّناسب الجبريّ لأنّ في اجتماع الأفراد حصولا لما يوفّر حاجة هؤلاء الأفراد وأكثر ، وهكذا كلما تظافر الأفراد في وجودهم العدديّ توصل محصلهم إلى فوائض في القيمة تتزايد تزايدا متصاعدا في الحجم والنسبة .



هكذا يصبح الفرد مثال الطرف الأول في المعادلة الذي هو (س) ومخصوله القيمي هو الطرف الثاني (ق) ويكون التضاعف العددي (أ) مقتضيا لتضاعف القيمة على نسق جبري بحيث إن الفوائض تجسمها القوة (ن) التي ترفع إليها (أ) في الطرف الثاني من المعادلة .

وهذا القانون منسحب على كل الظواهر في الوجود الإنساني من المأكل إلى الملبس ، ومن المسكن الواقى من عوارض الطبيعة إلى المكنن الحامى من موجوداتها الضارية ، ومن رام تتبع هذا المبدأ التناسبي من حيث هو ناموس أصولي كفاء الرجوع إلى مقدمات الباب الأول في «ال عمران البشري» على الجملة . ولم يكن إطلاق ابن خلدون على ذلك لفظ «المقدمات» إلا صورة للوعي المعرفي ذي العمق الأصولي ، ولكن لو فتشنا عن نموذج هذا التشكيل الرياضي في صلب هذا السياق لألفيناه جليا في هذه الصياغة المقتطفة : «إن الله سبحانه خلق الانسان وركبه على صورة لا يصح حياتها وبقاؤها إلا بالغذاء ، وهدها إلى التماسه بفطرته وبما ركب فيه من القدرة على تحصيله، إلا أن قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء غير موفية له بمادة حياته منه (...) ويستحيل أن توفي بذلك كله أو ببعضه قدرة الواحد ، فلا بد من اجتماع القدر الكثيرة من أبناء جنسه ليحصل القوت له ولهم فيحصل بالتعاون قدر الكفاية من الحاجة لأكثر منهم بأضعاف» . (ص ٤١-٤٢) .

\* \* \*



ومن الصّور التي يجيء عليها مبدأ التّناسب في تفكير ابن  
خلدون صورة المعادلة الهندسية ، حيث يقترن طرفاها بنسبة معقودة  
ترتكز على خاصّية التّوالد المطرد ، لأنّ هذا الضّرب من الارتباط بين  
السّبب والنتيجة تتظاهر عليه مكوّنات التّراكم الكميّ الذي  
يتحوّل إلى إخصاب نوعيّ ، فيكون بين محصول الكمّ ومحصول  
الكيف اطّراد في القيمة يسدّد التفاوت في الحجم ، وهكذا  
يتّخذ هذا التّناسب الهندسيّ شكل البناء الهرميّ حيث تتحكم  
قاعدة البناء في صيرورة قمّته بحيث لا تأتي البنية الفوقيّة إلّا  
تولدا عن سلم البناء والانتظام في الهرم بكليّاته .

أمّا نموذج هذا التّناسب فتجده متخللا نسيج التفكير الخلدونيّ  
في نشأة العلوم والمعارف انطلاقا من استكمال ضرورات المعاش  
في الوجود الإنسانيّ . ويقف ابن خلدون في هذا المسار  
بوعي معرفيّ حادّ ، وتجريد موضوعيّ مركز على ظاهرة تولد  
الحاجة الفكرية حالما تسدّ الحاجات العضوية ، وهو ما يفضي  
بالاجتماع الإنسانيّ إلى التّفرغ للنشاط العقليّ بمجرد إحكامه  
سبل الكسب والمعاش فيما هو ضروريّ لبقائه ، فتولد عندئذ  
العلوم والمعارف بالتدرّج والملاحقة ويكون بناؤها هرميّ التّكوين :  
قاعدة الهرم هي البنية المعاشيّة وسنمه هو البنية المعرفيّة ، أمّا  
سور الهرم الاجتماعيّ وسياجه فإنما هو الدّولة ذاتها ، وهنا سرّ  
آخر - على حدّ تصريح ابن خلدون - وهو أن الصّنائع وإجاداتها  
إنما تطلبها الدّولة فهي التي تنفق سوقها وتوجّه الطالبات إليها ،  
وما لم تطلبه الدّولة وإنما يطلبه غيرها من أهل المصر فليس على  
نسبتها ، لأنّ الدّولة هي السّوق الأعظم وفيها نفاق كلّ شيء  
(ص ٤٠٣) .

وهكذا يكون تولد العلوم متناسبا على قدر مخصوص من  
ازدهار قاعدة الهرم ونمائها لأنها صورة المعاش وحقل الاقتصاد .

يقول ابن خلدون في هذا السياق : « في أن الصنائع تكمل  
بكمال العمران الحضري وكثرته ، والسبب في ذلك أن الناس  
ما لم يستوف العمران الحضري وتتمدّن المدينة إنّما همّهم  
في الضروريّ من المعاش ، وهو تحصيل الأقوات من الحنطة  
وغيرها فإذا تمدّنت المدينة وتزايدت فيها الأعمال ووفت بالضروريّ  
وزادت عليه صرف الزائد حينئذ إلى الكمالات من المعاش ، ثمّ  
إنّ الصنائع والعلوم إنّما هي للإنسان من حيث فكره الذي يتميز  
به عن الحيوانات ، والقوت له من حيث الحيوانية والغذائية، فهو  
مقدّم لضروريّته على العلوم والصنائع وهي متأخرة عن الضروريّ  
وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأثّق فيها حينئذ  
واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة »  
(ص ٤٠٠-٤٠١) .

ويقول مذكّرا (ص ٤٣٤) : « في أن العلوم إنّما تكثر حيث  
يكثر العمران وتعظم الحضارة ، والسبب في ذلك أن تعليم العلم  
كما قدّمناه من جملة الصنائع وقد كنّا قدّمنا أن الصنائع إنّما  
تكثر في الأمصار ، وعلى نسبة عمرانها في الكثرة والقلّة والحضارة  
والترف تكون نسبة الصنائع في الجودة والكثرة ، لأنّه أمر زائد على  
المعاش فمتى فضلت أعمال أهل العمران عن معاشهم انصرفت  
إلى ما وراء المعاش من التصرف في خاصيّة الإنسان وهي العلوم  
والصنائع » .

على أن مبدأ التناسب يتخذ شكلا ثالثا في مظهر الفكر الخلدونيّ

فيأتي على صورة المعادلة الفيزيائية التي تنطلق من حضور الزمن في كل تعامل حركي من الوجود ، ذلك أن محصول القوى المختلفة إنما يتحدد بنسبته من الزمن ، وليس للظواهر - سواء البشرية منها أو الطبيعية - من فعل أو تحويل أو صيرورة إلا بمقتضى نسبة قواها من الزمن الصائرة فيه .

فالزمن إذن هو معدل التكافؤ أو الرجحان بين الفعل ومحصل الفعل ، لذلك فإن بين الزمن والفعل تناسباً عكسياً في تحديد المحصول الواحد بمعنى أن ثمرة تفاعل القوة في الزمن تتجسم قطعاً في محصول محدد، فإذا تضاعفت القوة ازداد الزمن حتماً لبقاء نفس المحصول وإذا تضاعفت القوة تناقص الزمن بالضرورة . فإذا اعتبرنا أن محصول القوة في الزمن هو فعل ورمزنا إليه بـ(س) كان لدينا :

$$س = قوة \times زمن$$

وعن ذلك يترتب بالضرورة أن القوة هي نسبة المحصول على الزمن بحيث :

$$قوة = \frac{س}{زمن}$$

وأن الزمن هو مطابق لنسبة المحصول على القوة :

$$زمن = \frac{س}{قوة}$$

وهذا ما يحدد قانون التناسب الفيزيائي باعتباره ناموساً يحقق أطراد الظواهر ويمكن العقل من تشريح تواترها وعقلنة حركتها .

ولا شك أنّ أهل النّظر في أصوليّة العلوم الصّحيحة لو  
تفرّغوا إلى استنطاق مقدّمة ابن خلدون طبق رؤاهم لتوصّلوا إلى  
الاستدلال على عمق هذا القانون ولأعانونا على سبر أغواره الأصولية  
في المنظومة الفكرية العامّة ، ولكّثنا - من موقعنا المعرفي  
المختص - نكتفي برسم نموذج ندلّل به على ثبوت هذا  
القانون الفيزيائيّ دون أن نزعّم استيعابه كليّاً في ثنايا المقدّمة  
لقد جاء هذا النّموذج في معرض حديث ابن خلدون عن  
«إنكار ثمره الكيمياء واستحالة وجودها» ومنطلقه في الموضوع  
استبانة الشّرائط الأولى التي تتمّ بها عملية النّشوء في الظواهر،  
ويحدّد منذ البدء قانوناً تكوينيّاً يستوجب اجتماع «المولّدات  
العنصريّة» على نسبة متفاوتة، «إذ لو كانت متكافئة في النسبة  
لما تمّ امتزاجها». فلا بدّ من جزء يتغلّب في الامتزاج على  
العناصر الأخرى، وهو مبدأ طبيعيّ في تفاعل عناصر الكون  
جملة ، ثمّ يتعيّن حصول طاقة حراريّة مؤثّرة إذ «لا بدّ في كلّ  
ممتزج من المولّدات من حرارة غريزيّة هي الفاعلة لكونه ،  
الحافظة لصورته». وعندئذ يأتى ناموس الزّمن لأنّ عملية الفعل  
والتّأثير تقتضي في أطوارها رسماً من التّواقت يسمّيه ابن خلدون  
«زمن التّكوين». (ص ٥٢٨) .

من هذا المنطلق يتضح كيف أنّ كلّ عمل بشريّ إنّما هو  
بوجه من الوجوه «مساوقة لفعل الطّبيعة» ، ولا مساوقة إلّا بالإذعان  
إلى سلطان الزّمن والرّضوخ إلى معادلته ، وهكذا يضع ابن خلدون  
يده على قانون النسبيّة بين الزمن والفعل فيهنّدي إلى أن التناسب  
طرديّ بين عنصر الزمن وقيمة المحصول مثلما أنّ هذا التناسب



يغدو عكسيًا بين الزمن وطاقة التأثير عند البقاء في حدود المحصول الواحد، لأن «مضاعفة قوّة الفاعل - على حدّ تعبير ابن خلدون - تنقص من زمن فعله» و «إذا تضاعفت القوى والكيفيات في العلاج كان زمن كونه أقصر من ذلك ضرورة». كما أنّ مقدار الزمن إذا تناقص «ينوب عنه من مقدار القوى المضاعفة ويقوم مقامه». (ص ٥٢٨) .

\* \* \*

أمّا وقد استقامت لدينا الصور الثلاث المجسّمة للبعد الرياضيّ من حيث هو مستند أصوليّ ضمن الكليات المنهجية يأتي مكملًا للبعد البيولوجيّ والبعد العقلانيّ فقد تعيّن على الباحث تجاوز مستوى التقرير الواصف للخروج بهذه الدعامة المعرفيّة من السّمة الصورية بغية استنباط توظيف البعد الرّياضيّ في التّفكير الخلدونيّ، وهو ما يسمح باستشفاف الوزن الأصولي لهذا المنحى التشكيلي عمومًا . إنّ مراودة ابن خلدون ، ومعالجة نصوصه واستكشاف ثنايا منطقاته، والغوص على أغوار مظانّه ، كل ذلك من شأنه أن يوقفنا على القانون الكليّ الذي يُنظر به ابن خلدون فاعليّة مبدأ التناسب بوعي قاطع، وهذا القانون معرفي أو لا يكون، وقد جاء كذلك فعلا ولنصطلح عليه بقانون استخراج المجهول من المعلوم ، على حدّ ما يكون لديك سلسلة من المعادلات فيها المعاليم وفيها المجاهيل، فإذا كانت المعادلات على نسب مخصوصة كمّا وكيفًا توصّلت إلى تحديد العناصر المجهولة انطلاقًا من العناصر المعلومة .



إنَّ هذا الأسَّ المعرفيَّ من الاطراد لدى ابن خلدون بحيث يصبح قانونا غالبا ينسحب على كل المقوّمات المنهجية لديه فهو «صورة العمل في استخراج المطلوب» حيناً، وهو «استخراج للجواب من السؤال حيناً آخر» (ص ١١٦) ثمَّ هو «اقتناص المطالب المجهولة من الأمور الحاصلة المعلومة» وذلك عندما يتصل بالمنطق ، لأنَّه الضابط لعلاقة الفكر بالموجودات حينما يلتبس حقائقها (ص ٤٧٨). على أنَّ هذا القانون يتبلور بما يؤهله إلى الصياغة التجريدية ذات الطابع التنظيري فيجىء على تصريح قاطع بالترابط الوثيق بينه وبين مبدأ التناسب : «فالتناسب بين الأشياء - حسب منصوص المقدمة - هو سبب الحصول على المجهول من المعلوم الحاصل للنفس وطريق لحصوله لا سيّما من أهل الرّياضة ، فإنّها تفيد العقل قوّة على القياس وزيادة في الفكر وقد مرّ تعليل ذلك غير مرّة.» (ص ١١٨) .

ويلج ابن خلدون في نفس السّياق على قانون التّناسب في الوجود داحضا به كثيرا من خدع المعارف الزائفة كالعمل بالزايِرْجة ، وكالمعاياة التي يضرب لها مثلا يقرب أمر التناسب إلى ذوى البصائر الحسيّة : «مثاله لو قيل لك خذ عددا من الدراهم واجعل بإزاء كل درهم ثلاثة من الفلوس ، ثم اجمع الفلوس التي أخذت واشتر بها طائرا ثم اشتر بالدراهم كلها طيورا بسعر ذلك الطائر فكم الطيور المشتراة بالدراهم فجوابه أن تقول هي تسعة لأنّك تعلم أنّ فلوس الدّراهم أربعة وعشرون ، وأنّ الثلاثة ثمنها، وأنّ عدّة أثمان الواحدة ثمانية، فإذا جمعت الثمن من الدّراهم إلى الثمن الآخر فكان كله ثمن طائر فهي ثمانية طيور

عدة أثمان الواحد ، وتزيد على الثمانية طائرا آخر وهو المشتري بالفلوس المأخوذة أولا وعلى سعره اشتريت بالدرهم فتكون تسعة ، فأنت ترى كيف خرج لك الجواب المضمّر بسرّ التناسب الذي بين اعداد المسألة ، والوهم أوّل ما يلقي إليك هذه وأمثالها إنّما يجعله من قبيل الغيب الذي لا يمكن معرفته ، وظهر أنّ التناسب بين الأمور هو الذي يخرج مجهولها من معلومها .

فقانون استخراج المجهول من المعلوم طبقا لمبدأ التناسب هو السند الأصولي الذي يجسّم معطى كليّا يتصل بفلسفة المناهج ونظريّة الإدراك ، وبموجب ذلك سوغنا حملة محمل الأسس المعرفيّة .

ويتجلى إذن كيف أنّ هذا القانون بالنسبة إلى المقوم الرياضي هو جنيس قانون الحاجة في المقوم البيولوجي ، وكلاهما جنيس قانون المطابقة في المقوم العقلاني ، على أنّ المقوم الرياضي ذاته إنّما جاء بمثابة البعد الثالث من أبعاد الحجم في الوجود المعرفي ، فقد كان كل من المقوم البيولوجي والمقوم العقلاني مستوفيين حقّ الطول والعرض من حيث التصور حسا وتجريدا ، وهو ما يرتسم بمناط الهندسة المستوية ، أمّا بدخول المقوم الرياضي فإنّ التركيبة المعرفية قد أكتسبت بعدها الثالث وهو بعد العمق ، فكان الأسس الرياضي بمثابة جسر العبور من الهندسة المستوية إلى الهندسة الفضائية بل قل هي - على حدّ اصطلاحات علم الضوء والمرايا في العصر الحديث - بمثابة شعاع لازر .

فإلى تعااضد هذه المقومات المعرفية الثلاثة يعزى اصطباغ

نظريّة ابن خلدون بصبغة الحجم الكثيف بعد تجاوزها نمط التصوير المسطح ، وإلى تعاقد القوانين القسّابة وراء تلك المقوّمات يعزى إتمام الأصولية الخلدونية بالسّمة الاختبارية ، وهي السّمة التي أعرّنا عليها المنطلق الذي نصدر عنه ، أي منظور عالم اللسان الملتزم بشموليّة المعارف وحيرة التقصيّ الأصوليّ بينما على ما أسلفناه حالما جلونا الرّكيزة المبدئيّة التي استقطبت خصائص الاختبارية في منهج البحث داخل شبكة النسيج المعرفيّ في الفكر العربيّ ، وقد رأيناها تتجسّم في اطراد الحيرة اللسانية باعتبارها أمّ الثوابت من المقدّمات الأصوليّة العربيّة .

فطبيعيّ أن تأتي بحوث ابن خلدون في الظاهرة اللغوية ضاربة جلودها في منهجيّة اختباريّة تتحرّى التّشريح الموضوعيّ وتستكشف نوااميس الحدث اللساني من حيث هو أداة للمعرفة وموضوع لها في نفس الوقت .

\* \* \*

ومفتاح التّصور العلميّ في شأن الظاهرة اللسانية يأتي عند ابن خلدون في مستوى التعريف الذي يحدّد به اللغة ، ويستند هذا التعريف إلى كل عناصر التفكيك الاختباريّ إذ يستجمع جملة من القواعد أهمّها التصويت والتواصل والعقد الجماعيّ : « اعلم أنّ اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لسانی فلا بدّ أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كلّ أمة بحسب اصطلاحاتهم . » (ص ٥٤٦) .

ولئن كان ابن خلدون في هذا المضمار وريث سنّة مطّردة عند كثير من أعلام الفكر اللغويّ في الحضارة العربيّة الإسلاميّة

فإنه ما إن يزيد الظاهرة اللسانية كشفا وتمحيصا حتى يهتدى إلى تبنزلها في صميم البعد الاجتماعي للتواجد البشري، فتتحول إلى نسيج رابط لكل أضلاع الهرم العمراني، لأن ملكة تأليف الكلام على مقتضى أساليب المجموعة البشرية وقوالب لسانها هو الذي يفضي إلى تركيب المقاصد والأغراض بين الفرد والجماعة.

على أن هذا البعد الاجتماعي في تقدير الظاهرة اللغوية يمثل هو الآخر أسسا متواترا في الفكر العربي إجمالا، بل لعله يجسّم نقطة تقاطع المؤثرات المعرفية التي استقى منها ابن خلدون تصوّراته المنهجية وحتى التعبيرية، ولا شك أن مدونة صاحب العبر تكشف عن تفرّد في مستوى المصطلحات وفي مستوى الصياغة الأسلوبية أيضا، ولكن هذا التفرد ليس تولدا بالطفرة إطلاقا ولكن له جذورا لو سعينا إلى استقصائها لحدودنا لها مراجعها في ميراث الفكر العربي.

إنّ هذا الإشكال لهو من المواطن التي يشر فيها مبدأ امتزاج الاختصاصات، فلو تكامل البحث بين عالم التاريخ وعالم اللسان لتوصلا إلى كشف نقديّ للمؤثرات المعرفية التي أحاطت بفكر ابن خلدون، والذي يتسنى لعالم اللسان أن يقدمه في هذا المضمار هو التحليل المقارن بين النصوص على أساس بنية الأسلوب في الصياغة التعبيرية ممّا يكشف نسيج التركيب اللغويّ المؤثر بمقاهيمه ومصطلحاته وقوالب صياغته. وقد وقفنا على جملة من النصوص للجاحظ وابن مسكويه والتّوحيديّ وإخوان الصّفاء نزعهم مبدئيا أنّها قد وجهت ابن خلدون وجهة مخصوصة وقد



نفرغ لتحليلها تحليلًا مقارنًا إذا تظافر على البحث ذو النظر التاريخي والاجتماعي ، وحيث لا يسمح المقام بالاستطراد إلى هذا الإشكال الفرعي فإننا نكتفي بضرب نموذج نوره دون استيفاء حقه في الكشف والتعليل ، ومقصودنا منه الاستدلال على أن ابن خلدون قد كان يهتدي بمنارات ذهنية أضواء فكره الاجتماعي ، وفتقت قريحته في وضع علم العمران، بل إن هذه النصوص قد كانت مثل الضوابط المؤثرة في لغة ابن خلدون ذاتها حتى إنك لو أصغيت إليها عفوا أو استدرجت إليها من يصغي - بالرؤية أو بدونها - ولم تنسبها لحملها السامع على أنها نصوص خلدونية، وهذا الاختبار وإن لم يكن في حد ذاته ذا معيار مطلق فإنه يتخذ في علم التحليل اللغوي رائدا من الروايز الدالة ؛ ولتأخذ من ذلك شاهدا : «إن السبب الذي احتيج من أجله إلى الكلام هو أن الإنسان الواحد لما كان غير مكثف بنفسه في حياته، ولا بالغ حاجاته في تنمية بقائه مدته المعلومة وزمانه المقدّر المقسوم ؛ احتاج إلى استدعاء ضروراته في مادة بقائه من غيره، ووجب بشرطة العدل أن يعطي غيره عوض ما استدعاه منه بالمعاونة التي من أجلها قالت الحكماء : إن الإنسان مدني بالطبع ، وهذه المعاونات والضرورات المقتسمة بين الناس ، التي بها يصح بقاؤهم وتتم حياتهم وتحسن معاشهم هي أشخاص وأعيان من أمور مختلفة وأحوال غير متفقة، وهي كثيرة غير متناهية، وربما كانت خاضرة فصحت الإشارة إليها ، وربما كانت غائبة فلم تكف الإشارة فيها ، فلم يكن بد من أن يفرع إلى حركات بأصوات دالة على هذه المعاني بالاصطلاح ، ليستدعيها بعض الناس من بعض وليعاون بعضهم



بعضاً فيتمّ لهم البقاء الإنساني وتكمل فيهم الحياة البشريّة ،  
هذا النص ذو الطابع الخلدونيّ كما نزع ، هو لابن مسكويه  
(٣٢٠هـ - ٤٢١هـ) من المصنّف المشترك بينه وبين أبي حيّان التّوحيدّي  
الموسوم بالهوامل والشوامل . (ص ٦-٧) .

\* \* \*

ومن دلائل المنهج الاختباري وثماره في نفس الوقت تحليل  
ابن خلدون لظاهرة التحوّل اللغوي بموجب سلطان الزمن على  
الإنسان : الحيوان الناطق باللسان ، فاللغة هي أحد مفاعلات  
الوجود الإنسانيّ إذ هي طرف المعادلة النوعيّة لثبوت خصوصيّة  
الإنسان ، ولما كان الإنسان حصيلة تعادليّة بين طرفي وجود  
المادّة زمانا ومكانا ، فإنّ معادلة التفاعل تنصهر فيها عناصر اللغة  
والمكان والزمان فينتج حتما التغيّر والاستحالة .

فالإقرار بسلطان الزمن على اللغة - وإن تلبّس بموقف  
معياريّ - فإنّه صفاء في الرؤية الاختبارية لأنه ناطق بقانون  
التغيّر اللغوي ولقد تمكن ابن خلدون بفضل ما حظي به من  
بعد زمنيّ وعمق أصوليّ أن يرى هذه الظاهرة بمجهر الزمن  
المكبّر ولم تختلط عليه السّبيل في شيء عندما صوّر حتميّة  
التطوّر النوعيّ الطاريء على المؤسسة اللغويّة بحكم انضوائها  
تحت ناموس الزمن ، وانطلاقاً من استقراءاته اللسانية الحاضرة  
في زمانه استطاع أن يرتقب مراحل الزمن صعوداً إلى الماضي  
فاستكشف قوانين التغيّر منذ مطلع النهضة العربيّة الإسلامية  
وبذلك استطاع أن يسقط النواميس المحرّكة للظاهرة اللغويّة

من حاضره المعايين إلى الماضي الغيابي، فتسنى له أن يقيم جدلية  
تطورية أساسها مبدأ التراكم والتغير.

وينظر ابن خلدون ظاهرة التحول والانسلاخ انطلاقاً من  
مبدأين أساسيين هما المخالطة والغلبة، فأما المخالطة - التي هي  
احتكاك بالمجاورة - فتمثل الثقل الاجتماعي في القضية اللغوية،  
وهي بذلك نموذج الضغط. «العمرائي» بالمعنى الخلدوني الصائر  
بعده إلى دور كايم، وأما الغلبة فهي المحرك الحضاري والسياسي  
في تطور اللغة إذ تمثل قانون التداخل اللغوي طبقاً لميزان القوى  
في الصراع السياسي بين المجموعات المتغيرة.

على أن صاحب العبر وإن احتفظ شكلياً بالموقف المعياري  
من ظاهرة التغير فظل ينعتها بما لا يخلو من شحن تهجينية  
دأبت عليه سنن الفكر الصفوي في تاريخ الحضارة العربية  
- وبموجب تلك السنن سمي التغير فساداً - فإنه قد نفذ إلى  
حقائق الظاهرة ولا سيما في نشوئها وتسربها إلى الفرد ثم إلى  
المجموعة حتى يتوطد عليها اللسان باعتباره المؤسسة الجماعية المثلى.

فمجيء الإسلام إلى العرب وخروجهم به من الحجاز إلى  
حوزة الأمم الأخرى ثم طلبهم الملك، كل ذلك قادهم إلى مخالطة  
غيرهم من المجموعات اللغوية، ولما خالطوهم «تغيرت تلك  
الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمستعربين  
والسمع أبو الملكات اللسانية» وهكذا تغيرت «بما ألقى إليها  
مما يغيرها لجنوحها إليه باعتياد السمع».

ويزيد ابن خلدون مشكلة التحول عن طريق التسرب  
بالاحتكاك والتداخل كشفاً واستنطاقاً مقيماً قانونه الجدلي

الذي بموجبه يتمازج العنصران فيصدر عن انصهارهما عنصر ثالث مغاير لكليهما : « ثمَّ إنَّه لما فسدت هذه الملكة لمضر بمخالطتهم الأعاجم وسبب فسادها أنَّ النَّاشيء من الجيل صار يسمع في العبارة عن المقاصد كصفات أخرى غير الكيفيات التي كانت للعرب فيعبر بها عن مقصوده لكثرة المخالطين للعرب من غيرهم ، ويسمع كصفات العرب أيضا - فاختلط عليه الأمر وأخذ من هذه وهذه فاستحدث ملكة » (ص ٥٥٥) .

ويبلغ نفاذ الحسن الاختباري عند ابن خلدون نموذجه الأوفى في المطارحة اللغوية عندما يهتدي إلى أنَّ التغير المتسلط على اللغة العربية قد جرَّها من صنف اللغات التأليفية إلى صنف اللغات التحليلية وذلك في الممارسة الحيوية العربية وأن سقوط حركات الاعراب قد استعاضت عنه اللغة بقوانين داخلية انتظمت بموجبها العربية انتظاما جديدا . على أن صاحب المقدمة - بشاقب الرؤية الموضوعية - يقرّر، في جزم، حكمة البناء اللغوي وقابلية اللسان، أيّا كان إلى العقلنة : « في أنَّ لغة العرب لهذا العود مستقلة مغايرة للغة مضر وحمير، وذلك أنا نجدها في بيان المقاصد والوفاء بالدلالة على سنن اللسان المضريّ، ولم يفقد منها إلا دلالة الحركات على تعيين الفاعل من المفعول، فاعتاضوا منها بالتقديم والتأخير وبقرائن تدل على خصوصيات المقاصد (...) ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربيّ لهذا العهد واستقرينا أحكامه نعتاض عن الحركات الإعرابية في دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه تكون بها قوانين تخصّها، ولعلّها تكون في أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر، فليست اللغات وملكاتها مجاناً » . (ص ٥٥٥-٥٥٧) .

على أن قانون التغير والاستحالة لا يتسلط على اللغة من حيث هي نظام مغلق وإنما هو يبدأ بالنفاذ إلى مسامها عبر جهازها الدلالي، ويتطرق ابن خلدون إلى ظاهرة تغير الدلالات في الكلام من خلال كشفه لحقائق العلم البلاغي الموسوم بالبيان - في معناه الموسع - وهو إذ يعمد إلى تحسّس مقومات هذا العلم بمنظار الأصولي الباحث في الرّكائز المعرفية التي تقوم عليها أفنان العلوم الإنسانية يهتدي إلى استنباط طريف لا يستطيع الناظر اللساني المعاصر إلا أن يقربه من منهج العلاميين في بحث أسرار اللغة .

ومفاد ما يقرّره صاحب العبر هو أن تحويل دلالة الألفاظ من وجهتها الابتدائية يخرج بها أصلاً عن دلالة اللغة من حيث هي نظام خطابي معيّن ويلج بها الدلالة بالهيئات والأحوال والمقامات، ومعناه أن الذي يدل في حالة تركيب الكلام على المجاز ليس هو ذات الألفاظ بقدر ما هو مواضع بعضها بالنسبة إلى بعض من جهة، ومواضعها بالنسبة إلى العقل المفكر والمدرّك لعلاقتها من جهة أخرى .

وهكذا يغدو تولّد المواضع داخل اللغة تحوّلًا من دلالة اللسان إلى الدلالة العلامية المنضافة إلى الحدث الخطابي، فهذه الأساليب من مجاز واستعارة وغيرها « كلّها - كما ينص عليه ابن خلدون - دلالة زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد والمركّب، وإنما هي هيئات، وأحوال الواقعات جعلت للدلالة عليها أحوال وهيئات في الألفاظ كل بحسب ما يقتضيه مقامه فاشتمل هذا العلم المسمّى بالبيان على البحث عن هذه الدلالة التي للهيئات والأحوال والمقامات» (ص ٥٥١) .



على أن البحث في أمر تولّد المواضع المعجميّة يقتصر  
بتولّد العلوم والمعارف لأنّه يحقق مبدأ أصوليًا يتصل مباشرة  
بالإدراك المعرفيّ عن طريق قضايا اللسانيّة، وهو أن لا مناص  
لأهل كل علم وأهل كل صناعة من ألفاظ يختصّون بها للتعبير  
عن مراداتهم وليختصّروا بها معاني كثيرة، ولهذا التقرير بعد  
معرفيّ بما أنه يربط الفكر باللغة من حيث يعلّق العلم على  
أدواته اللغويّة، كما أن لهذا القانون انعكاسا مباشرا على الرابطة  
العضويّة المعقودة بين العقل البشريّ والمعرفة الكونيّة.

وذلك أن نفاذ الفكر لمحصل العلم بالإدراك، فالتّمثّل،  
فالاستيعاب، لا باب له إلّا ثبته الفنيّ ممّا يجعل اللغة مسؤولة  
بريئة في نفس الوقت : هي مسؤولة عن إيصال الفكر لمضمون  
المعرفة وهي كذلك بريئة لأنّ قصور الإنسان عن إدراك المخزون  
العلميّ الذي هي حامل به لا تلقى تبعته على اللغة وإنّما ذلك  
يعزى إلى قصور في ملكات الإدراك التي للعقل.

فإذا تقرّر مبدأ اقتضاء كل علم لثبوت اصطلاحيّ مخصوص  
انبسطت الإشكاليّة الجوهريّة التي هي كنيّة اشتقاق هذا .  
الثبوت من صميم المواضع اللغويّة القائمة، وهنا، بالضبط  
والتحديد، تكمن طواعيّة اللغة في تحريك شبكة مواضعها  
بالتوليد والتناسخ، وفكرة ثبوت العلوم قد تبلورت في ذهن ابن  
خلدون بكيفيّة سمحت له بأن يتحدّث عنها مجردا لها عبارتها  
المخصوصة دونما إحساس باختلاط أو تلبس : فهو يقرن  
المعرفة بمصطلحها الفنيّ ممّا يجعل صاحب العلم محتاجا  
« إلى معرفة اصطلاحاته ليكون قائما على فهمه » . (ص ٥٥٣) .



والسذي يخصّ مبحثنا في هذا المقام هو أن ابن خلدون قد صور بحسّ لسانیّ طریف کیفیّة نشوء ثبت العلوم ابتداء من رصید اللغة القائم فعلا، وذلك بواسطة التحویل التواطئیّ الذي یرتکز على اشتقاق اقتران دلاليّ حادث من اقتران سالف. ومن أوضح الأمثلة الخلدونیّة على هذه الظاهرة اللصیقة باللغة ما نستقرئه من ثبت اصطلاحیّ في علم الحديث یورده صاحب المقدمة استدلالا على اكتساح العلم أجهزة اللغة بالتحویل والتولید؛ ومما صاغه علماء الحديث بالوضع الاصطلاحیّ الطاریء طبقا للمراتب المنتظمة في فہم «الصّحیح والحسن والضّعیف والمرسل والمنقطع والمعضول والشاذ والغریب والمشکل والتصحیف والمفترق والمختلف» ولكنّ أطرف ما في استقراء ابن خلدون انتهاؤه إلى أنّ معرفة هذه الاصطلاحات هي ذاتها علم الحديث فيكون بذلك قد طابق بالتمام بین المعرفة وثبتها الاصطلاحیّ المحوّل عن وضعه الدلاليّ المشترك إلى الوضع المعرفیّ الحادث (ص ٤٤١-٤٤٢) .

\* \* \*

ومما يبدو على حظّ وافر من البداهة أنّ إحكام ابن خلدون لنظریّة الاکتساب والتحصيل في شأن الظاهرة اللغویّة إنما جاء ثمرة من ثمار منحاه الاختباریّ ومنزعه إلى الاستقراء التجریبیّ، فقد نفذ بحسّ دقیق - کاد یتفرّد به - إلى مفاعلات الاکتساب اللغویّ متحسّبا قوام الظاهرة الكلامیّة انطلاقا من فكرة الملكة وملابستها التجریبیّة، وأوّل ما یتقرّر لديه في هذا المضمار أنّ الملكة في الحدث اللغویّ تستند إلى حصوله کلاً لا یتجزأ، أي إنّ ممارسة الإنسان للغة بالملكة تنفي عنه أن يكون واعیا

بانقصال مفرداتها عن تراكيبها (ص ٤٣٨-٤٣٩) وهو ما ينم عن بصيرة عميقة عند صاحب المقدمة في أمر الظاهرة اللغوية مما يلحق الاكتساب عن طريق المنشأ الطبيعي بقوانين الإدراك الشمولي حيث يعي الإنسان الكل دون أن يكون حتما قد وعى أجزائه.

وبعد أن يقرر ابن خلدون كيف «إن اللغة في المعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده ينطرق إلى تحديد فكرة الملكة بالاعتماد على مستويين : الأول فصل أبنية الدوال في الكلام عن أبنية المدلولات، والثاني بيان مراتب التعبير إبلاغا أو إبداعا . ويحلل في هذا المصمار كيف تنحصر مواضع اللغة باعتبارها جملة القوانين المرتبة لبنائها في نسيج الدوال اللغوية لأن الذي في اللسان والنطق - على حد عبارته - إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر، موجودة عند كل واحدة وفي طوع كل فكر . وهكذا يكون تأليف الكلام للعبارة عن المعاني محتاجا للقوالب التي تقررها المواضع اللغوية .

وينتهي ابن خلدون إلى أن «الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن، بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه» (ص ٥٧٧-٥٧٨) فيكون مفهوم الملكة اللغوية متطابقا مع مبدأين أساسيين هما مبدأ العلم والمعرفة، ومبدأ القدرة أو الاستطاعة وبينهما من التفاعل العضوي مثل الذي بين الإدراك والتعبير أي مثل ما بين التلقي والبث، أو قل التفكيك والتركيب . ويتناول ابن خلدون - على عادته في تعقب مزالق الدارسين حينما تفوتهم صرامة المصطلح أو تغيب عنهم أسرار

المفاهيم - فكرة الملكة بمقارنتها بمختلف العناصر الحافة بها أو الملازمة لها، ولا سيما تلك التي جرى على لسان بعضهم أنها بدائل لفكرة الملكة كما أسلفنا، فإذا به ينقد بالتجريح والتعديل قضية الطبع والجبلة باعتبارهما من مقومات مفهوم الملكة، فينتهي به البحث والاستقراء إلى الفصل الصريح بين الطبع والاكتساب مما يعزل البعد اللغوي عن معطيات الجبلة من حيث هي الطبيعة الأولى للإنسان، ذلك أن الملكات إذا استقرت ورسخت ظهرت كأنها طبيعة وجبلة «ولذلك يظن كثير من المغفلين ممن لم يعرف شأن الملكات أن الصواب للعرب في لغتهم إعرابا وبلاغة أمر طبيعي»، ويقول كانت العرب تنطق بالطبع، وليس كذلك وإنما هي ملكة لسانية في نظم الكلام تمكنت ورسخت فظهرت في بادئ الرأي أنها جبلة وطبع». ثم يحتكم ابن خلدون إلى جوهر قضية الاكتساب ليتدعم به رأيه في تمييز الملكة من الطبع في شأن اللغة مؤكدا أن «هذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك الذي استنبطها أهل صناعة اللسان فإن هذه القوانين إنما تفيد علما بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها» (ص ٥٦٢).

ولكن ابن خلدون تستوقفه قضية ارتباط الملكة، من حيث هي استعداد ما قبلي في الإنسان بمشكل الاكتساب باعتباره ترويضاً لطاقة الإنسان على الحركة والابتكار، فيحاول في هذا المجال أن يخلص محور الملكات مما يستوعبها من فكرة الصناعات فيبين كيف تنقسم الصنائع إلى بسيط ومركب، فالبسيط يختص بالضروريات والمركب يكون للكماليات،

والمتقدّم منها في التّعليم - وهذا هو بيت القصيد في معضلة  
الاكتساب - هو البسيط لبساطته أوّلا ولأنّه مختصّ بالضروريّ  
«ولا يزال الفكر يخرج أصنافها ومركّباتها من القوّة إلى الفعل  
بالاستنباط شيئا فشيئا على التدرّج حتى تكمل، ولا يحصل  
ذلك دفعة وإنّما يحصل في أزمان وأجيال، إذ خروج الأشياء  
من القوّة إلى الفعل لا يكون دفعة لا سيّما في الأمور الصّناعيّة  
فلا بدّ له إذن من زمان».

وهكذا يتّضح خطّ الفصل بين الملكة والصّناعة كفكرتين  
اختباريّتين في علاقة الإنسان بمعضلة الاكتساب في الوجود  
عامّة، فيتبيّن - من استقراءات ابن خلدون خاصّة - أنّ الصّناعة  
هي ملكة في أمر عمليّ فكريّ بمعنى أنّ الصّناعة والملكة تلتقيان  
في ممارسة المحسوس من الأحوال فتكون «الملكة صفة راسخة  
تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرّره مرّة بعد أخرى حتّى  
ترسخ صورته، وعلى نسبة الأصل تكون الملكة» (ص ٤٠٠).

على أنّ ابن خلدون يبلور مبدأ اجتماع عنصريّ الملكة  
والصّناعة في مفهوم اللّغة وذلك بإدخال محلّها جميعا وهو اللّسان  
فيتّخذ منه محورا مركزيّا ينسب إليه الاستعداد بالملكة والرياضة  
بالصّناعة فيصبح الكلام مهارة مكتسبة بالاستعداد والمران في  
نفس الوقت، فتتنوّع عبارة ابن خلدون في وصف اللّغة :  
فهى : «ملكة اللسان» مرّة وهى : «صناعة ذات ملكة» طورا،  
وهى «ملكة في اللسان بمنزلة الصّناعة» تارة أخرى. (ص ٥٦٨-  
٥٦٩) أمّا طرائق الاكتساب اللغويّ فإنّها تكتسي عند ابن خلدون  
بعدا مزدوجا من التّنظير والاختبار لأنّ صاحب المقدّمة يزاوج



بين تفحص ملابسات التّحصيل واستكشاف نواميس الكلام من خلال تلك الملابسات في نفس الوقت ولكن أوّل مبدأ ينطلق منه اختباريًا هو تقرير أنّ «السّمع أبو الملكات اللّسانية» (ص ٥٤٦) والسّرّ في ذلك - حسبه - أن النفس تجنح لما يلقي إليها، لذلك كان لسان الإنسان صورة للسان من ينشأ بينهم لأنّه يسمع كلامهم وأساليب مخاطبتهم وكيفيات تعبيرهم عن مقاصدهم ابتداء بالمفردات في معانيها وانتهاء بالتراكيب في انتظام بعضها ببعض ولا يزال يتجدّد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرّر إلى أن يصير ذلك ملكة راسخة .

وهكذا يتركز على يد ابن خلدون مبدأ الارتياض بالمعاودة فيكون اكتساب الحدث اللغويّ محصول معادلة الممارسة والتكرار أي هو منتج الفعل مضروباً في الزمن، وهذا هو حدّ الملكة كما أسلفنا «والملكات - كما يقول ابن خلدون في هذا السّياق بالذات - لا تحصل إلّا بتكرار الأفعال ، لأنّ الفعل يقع أوّلاً وتعود منه للذات صفة تتكرّر فتكون حالاً، ومعنى الحال أنّها صفة غير راسخة ثمّ يزيد التكرار، فتكون ملكة، أي صفة راسخة» (ص ٥٥٤) وبديهيّ أن يلحّ ابن خلدون - ومنطلقاته على ما تبين من الصّرامة الاختباريّة - على تميّز ملكة الحدث اللّساني عن مجرد الفهم أو الإدراك لأنّ القدرة على فهم قوالب المواضعة اللغويّة لا تتضمّن وجوباً القدرة على صياغة تلك القوالب أو مثيلاتها، فلحظة عقد الاكتساب تتحدّد إذن بحصول القدرة على التصرّف في التعبير بحسب ما وعاه الإنسان من تراتيب الألفاظ وأساليب النظم (ص ٣٥٩) .

ذلك إذن ما يمكن أن نطلق عليه لحظة التحوّل من الاختزان



إلى الإنجاز بالتصريف العفويّ والابتداء التلقائيّ ، وهو ما يسمّيه ابن خلدون «فتق اللسان بالمحاوراة والمناظرة» (ص ٤٣١). أمّا الطريف على الصّعيد النظريّ بعد محاصرة قضايا الاكتساب عمليّاً فهو اهتمام صاحب المقدّمة إلى تحديد اللغة بأنّها مثالات مجردة تقوم مقام المنوال أو القالب أو الأسلوب - وكلّها من مصطلحاته - وما اكتساب الكلام إلا استرساخ لجملّة منوالاته المولّدة له ، لأنّ «مؤلف الكلام هو كالبّناء والنّسّاج ، والصّورة الذهنيّة المنطبقة كالقالب الذي يبني فيه أو المنوال الذي ينسج عليه». (ص ٥٧٢) .

فحصول ملكة اللسان رهينة المعاودة المفضية إلى ارتسام المنوال الذي نسجت عليه مواضع اللغة في مخيلة المتعلّم بحيث إذا همّ بالخطاب نسج من حيث يشعر أو لا يشعر على منوال سننها (ص ٥٦١) والسّرّ في ذلك أنّ ما تلقّاه وحفظه عند الاستعمال والاختبار ، وإن ذهب رسمه الحرفيّ الظاهر من الذاكرة فقد تكيّفت النّفس به حتى انتقش الأسلوب فيها كأنّه منوال يؤخذ بالنسج عليه. (ص ٥٧٤) .

ويسدّق ابن خلدون قضيّة المنوال التوليديّ - وبه تتحدّد اللغة - عندما يقرّنه بفكرة الأسلوب في الصّياغة الفنيّة التي هي أيضاً تركيب لنفس الأدوات الكلاميّة الأولى - وهذا المزج ينتهي إلى تعميق فكرة الطاقة المولدة لمواضع اللغة إذ يقرّر أنّ الأسلوب «عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التّراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه» ، وترتبط هويّة هذه القوالب «بصورة ذهنيّة للتّراكيب المنتظمة كليّة باعتبار انطباقها على تركيب

خاصّ وتلك الصّورة ينتزعها الذّهن من أعيان التّراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال « بحيث إذا همّ الإنسان بالمخاطبة والمحاورة انتقى التّراكيب المواتية « فیرصّها في ذلك المنوال رصّاً كما يفعل البناء في القالب، أو النّسّاج في المنوال حتى يتّسع القالب بحصول التّراكيب الوافية بمقصود الكلام » (ص ٥٧٠-٥٧١) .

\* \* \*

هكذا يفضي المنحى الاختباريّ بابن خلدون إلى تحديد طاقة الشّمول في الظّاهرة اللّسانية عموماً انطلاقاً من علاقة الإنسان باللغة إذ للإنسان قدرة على استعمالها رغم عجزه عن استيعابها (ص ٥٣٢) وهذا ما يستجليه صاحب المقدّمة بعين الاستغراب والاستطراف في نفس الوقت، وفعلًا فلا اللغة من حيث هي قاموس، ولا الكلام من حيث هو أشكال نحويّة متنوّعة، ولا الخطاب من حيث هو نمط مخصوص من النّسج اللغويّ بدخلة تحت طاقة الحصر لدى الإنسان : لذلك فإنّ مظاهر القصور في الإنسان تنعكس أبعاداً من التّجاوز الاستيعابيّ لدى اللغة .

\* \* \*

هكذا نتبيّن - رغم اقتضاب المنعرجات التّحليليّة ضمن ما أوردناه - كيف يتسنى إثبات عراقية البحث الأصوليّ في الحضارة العربيّة الإسلاميّة، كما يتسنى بيان خصوصيّة الكامنة في ازدواج فلسفة العلوم بنظريّة في المعرفة وهما عمقان متظافران قد حدّدا مسيرة المنهج النظريّ والمنحى الاختباريّ في مجمل

تراث الفكر العربيّ، ولئن ظلّت الأصوليّة العربيّة قطاعيّة تتوزّعها أفنان المعارف فإنّ مقدّمة ابن خلدون قد جاءت ماسكة بأزمة الفروع لتصوغ أصوليّة كليّة هي مدار الاستقرار الجامع والتنظير المانع.

ولأريب أنّ الرّوح الاختباريّ قد كان مركز النظر ومعمل الفحص عند ابن خلدون، بل كان عدسة أوقفته على حقائق كثير من الأمور ممّا يخفى عن العين المجردة فلا يتجلّى إلّا لذوي المجاهر المعرفيّة، وقد نجت ابن خلدون لنفسه هذا المجهر المكبر فشحنه بعدسات اختباريّة متكاثفة كانت له منطلقات في البحث التجريبيّ، وسندات في الكشف التجريديّ، ومنارات في التحقيق الأصوليّ، فتظافرت لديه الأبعاد وتقلّصت أحجامها في مركز الدائرة الإدراكيّة، فغدا المنطق والعمران والحساب والمعاش حلقات من لولب واحد يهتز محصّلا لصاحبه المعرفة الكليّة ثمّ كان استقرار البعد اللسانيّ سياجا يحاصر المعرفة ويحميها في نفس الوقت، وكان طبيعيا أن تأتي نظريّة ابن خلدون في اللغة مجمع الرّؤى الاختباريّة التي تتحدّى الفكر المعاصر بصرامة مقولاتها وعنف موضوعيّتها.

وليس من الشذوذ أن يلقي ابن خلدون إلى مسامعنا اليوم صيغا من القول تستفزنا إذ تتحدّانا، فهو أبدا راغب عن الخصام اللفظيّ، ولكن الذي يتحدّانا منه كما تحدّاه هو ذاته إنّما هو هذا الفكر «الخلدونيّ» الجامع، ههنا الذي استبدّ بصاحبه حتى أذاب المسافة بين أوائل الأمور وأواخرها فكاد يحرم على الإنسان عبلا لم يتّضح منه مطافه منذ بدئه، وكاد يطعن في

كل صناعة تتلکأ عبر الخطأ والصواب، فإذا به يهمس همسا يشبه الوخز: «ومن شرط الصناعة أبدا تصوّر ما يقصد إليه بالصناعة فمن الأمثال السائرة للحكماء: أوّل العمل آخر الفكرة، وآخر الفكرة أوّل العمل» (ص ٥٢٨) .

وما من شك في أنّ الذي أنطقه بهذا التقرير الجازم إنّما هو يقينه المطلق بأنّ كلّ ما في الوجود يتحرّك طبق نواميس مطّردة تتحكم في بناء الكامنة فيه، فليس في الوجود من الظواهر ما يكون عفويّاً، فمن باب أخرى أن يكون عشوائيّاً، وإنّما الأمور إذا خفيت عنا أسرارها فالطّعن فينا دون الشك في انتظامها، وبما أنّ الحقيقة الكونيّة والمعرفيّة قد تملّكت فكر ابن خلدون، فقد صدح بها في ما يشبه الصّرخة: «اعلم أرشدنا الله وإياك أنا نشاهد هذا العالم بما فيه من المخلوقات كلّها على هيئة من الترتيب والإحكام وربط الأسباب بالمسبّبات واتّصال الأكوان بالأكوان واستحالة بعض الموجودات إلى بعض لا تنقضي عجائبه في ذلك ولا تنتهي غاياته» (ص ٩٥) .

كذا أمسك ابن خلدون بمفتاح الفكر الأصوليّ فتسنى له أن يبني علمه النّقديّ من خلال نقده العلميّ .

## الفهرس

مقدمة	٥
مع الشابي : بين القول الشعري والمفوط النفسي	١١
مع المتنبي : بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية	٦٥
مع الجاحظ : « البيان والتبين » بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب	٩٥
مع ابن خلدون : الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة	١٤٥





## للمؤلف

- الأسلوبية والأسلوب  
الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ١ : ١٩٧٧ ، ط ٢ : ١٩٨٢ ، ط ٣ : ١٩٨٨ .
- التفكير اللساني في الحضارة العربية  
الدار العربية للكتاب تونس ، ط ١ : ١٩٨١ ، ط ٢ : ١٩٨٦ .
- قراءات مع الشاذلي والمتبي والجاحظ وابن خلدون  
الشركة التونسية للتوزيع ، ط ١ : ١٩٨١ ، ط ٢ : ١٩٨٤ ، ط ٣ : ١٩٨٩ .
- النقد والحداثة  
ط ١ : دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٣ ط ٢ : دار أمية ، تونس ١٩٨٩ .
- قاموس اللسانيات ( عربي فرنسي - فرنسي عربي ) مع مقدمة في علم المصطلح  
الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٤ .
- اللسانيات من خلال النصوص  
الدار التونسية للنشر ، ط ١ : ١٩٨٤ ، ط ٢ : ١٩٨٦ .
- اللسانيات وأسسها المعرفية  
الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦ .
- مراجع اللسانيات  
الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٩ .
- مراجع النقد الحديث  
الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٩ .
- قضية البنيوية : دراسة ونماذج  
دار أمية ، تونس ، ١٩٩١ .
- الشرط في القرآن على نهج اللسانيات الوصفية  
( بجمعية د. محمد الهادي الطرابلسي )  
الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٥ .
- النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص  
( بجمعية د. عبد القادر المهيري و د. حمادي صمود )  
الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٨ .



## ■ دار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية  
مسجلة بدولة الكويت  
وجمهورية مصر العربية  
وتهدف إلى نشر ما هو  
جدير بالنشر من روائع  
التراث العربي والثقافة  
العربية المعاصرة والتجارب  
الابداعية للشباب العربي  
من المحيط إلى الخليج وكذا  
ترجمة ونشر روائع الثقافات  
الأخرى حتى تكون في  
متناول أبناء الأمة فهذه  
الدار هي حلقة وصل بين  
التراث والمعاصرة وبين  
كبار المبدعين وشبابهم  
وهي نافذة للعرب على  
العالم ونافذة للعالم على  
الأمة العربية وتلتزم الدار  
فيما تنشره بمعايير تضعها  
هيئة مستقلة من كبار  
المفكرين العرب في  
مجالات الإبداع المختلفة .

### هيئة المستشارين :

( مدير التحرير )	أ. إبراهيم فريح د. جابر عصفور أ. جمال الغيطاني د. حسن الأبراهيم أ. حلمى التونى د. خلدون النقيب د. سعد الدين إبراهيم د. سمير سرحان د. عدنان شهاب الدين د. محمد نور فرحات أ. يوسف القعيد
( المستشار الفنى )	
( العضو المنتدب )	
( المستشار القانونى )	







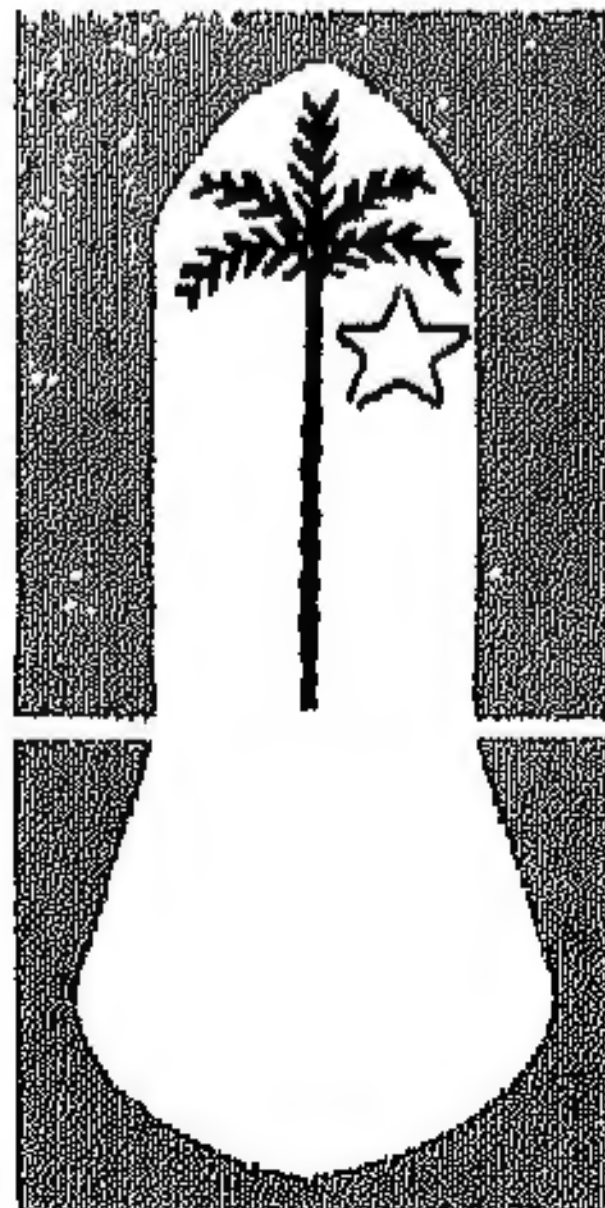






## قراءات مع الشباب والمنتخبين والباحظ وابن خلدون

هذه قراءات تحمّل نفسها كل تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة : تتخطى المقروء من حيث هو نصّ بعد أن تتخطى ما حول النص من متراكمات . وكلها قد صدرت عن حيرة فكرية استحالّت قلقاً معرفياً مداره الأدب والنقد ومادة الفكر التّواق إلى رصد مكامن المعقولات في ما يشد الإنسان إلى وجوده . وكلها قد صدرت عن حيرة عالم اللسان الذي يضيق بالظواهر اللغوية ساعة تشدّ عن مقابض الإدراك ، سواء كان محطها القول الأدبي أو الخطاب النقدي أو الكلام المعرفي . وكلها تهدف إلى تأكيد حق علماء اللغة في تأسيس أنماط القراءة ، من حيث هم الذين يقيمون النص - في البدء - على حروفه وينهضون بشراعه في الدلالة ثم يؤدونه أمانة إلى من سواهم من نقاد ومؤولين .



دار سعاد الصباح

١٢٠٠٠